



Rock, apatia e violência
Rock, apathy and violence

Maria Alzuguir Gutierrez¹

¹Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. E-mail: mariaalzuguir@gmail.com

Resumo: neste artigo serão analisados os filmes *Rodrigo D. No futuro* e *¿Cómo ves?*, que abordam um assunto recorrente no cinema da América Latina: a juventude marginalizada. Nas décadas de 1980 e 1990, com o avanço do neoliberalismo e a crise dos projetos de esquerda, a representação do tema ganhou novos contornos. A crítica apontou, nestes filmes, um afastamento em relação ao cinema moderno. Em nossa análise, estabeleceremos um diálogo com tal crítica na reflexão sobre estas obras, que tomam a música como elo de ligação com o público jovem e procuram se aproximar da vida interior de suas personagens através do recurso à “subjéctiva indireta livre” (PASOLINI, 2006).

Palavras-chave: *Rodrigo D*; *¿Cómo ves?*; juventude marginalizada; subjéctiva indireta livre.

Abstract: *Rodrigo D. No futuro* and *¿Cómo ves?* will be analyzed in this paper. These films address a recurring theme in the cinema of Latin America: the marginalized youth. In the 1980s and the 1990s, with the advance of neoliberalism and the crisis of left-wing projects, the subject gained new forms of representation. Critics pointed out that these films seem to be situated far from the modern cinema aesthetics. In our analysis, we will establish a dialogue with such critics. These works take music as a link with the young audience and try to approach the inner life of its characters through the use of the “free indirect subjective” (PASOLINI, 2006).

Key words: *Rodrigo D*; *¿Cómo ves?*; marginalized youth; free indirect subjective

Rodrigo D e ¿Cómo ves?

Tema recorrente no cinema da América Latina, a infância e a juventude marginalizadas voltam às telas uma e outra vez, desde *Los olvidados* (1950, Luis Buñuel), passando por *Rio, 40 graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos) e *Crónica de un niño solo* (1965, Leonardo Favio), chegando a sucessos comerciais como *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles e Kátia Lund). Entre os anos 1980 e 1990, com o avanço do neoliberalismo e a crise dos projetos de esquerda, a representação do tema ganhou novos contornos em vários países da América Latina. Este trabalho propõe uma análise dos filmes *Rodrigo D. No futuro* (1990, Victor Gaviria) e *¿Cómo ves?* (1985, Paul Leduc)². Os questionamentos lançados a estas obras dizem respeito a como aí se representa a juventude: retratam-na de maneira “realista”, ou experimental? Com esperança de redenção, ou sem saída? Os dois filmes procuram mostrar sua cultura? Trata-se de um retorno à denúncia, uma superação dela, ou de ambas as coisas? Trata-se de cineastas que estão uma vez mais “*agarrando pueblo*”³? Ou de artistas que, impossibilitados de elidir um dos temas mais candentes de nossa realidade, procuram novas formas de abordá-lo? De que maneira estes filmes se relacionam entre si e com a tradição do cinema moderno?

Rodrigo D acompanha os últimos dias da vida do protagonista, um jovem habitante da periferia de Medellín. Em seu bairro, há um grupo de rapazes que vive do roubo de veículos, jovens estes cuja expectativa de vida é morrer cedo. Em um assalto, um deles, chamado Ramón, acaba por atirar em um policial. Em fuga, ele não obtém a solidariedade do grupo. Pelo contrário, o bando o rechaça por haver atraído a perseguição da polícia, e por isto termina por matá-lo. Com este grupo, Rodrigo mantém relações distantes. Ele vive à deriva, muito calado, insone. Sua irmã comenta que está estranho desde que a mãe morreu; Rodrigo faz desenhos, vive procurando uma chance de tocar bateria, ou um toca-fitas em que possa ouvir rock pauleira, a violência e as mortes estão à espreita, à sua volta, mas nada disto explica seu suicídio. O ator que o interpretou conjectura sobre o suicídio do personagem, e pensa que o motivo talvez não seja a morte da mãe, nem a falta de uma bateria para tocar, mas

²Obviamente o assunto não é exclusividade nossa: recordem-se os belos *Les quatre cents coups* (Os incompreendidos, 1959, Truffaut) e *Sciucià* (Vítimas da tormenta, 1946, De Sica). Aqui, por sua ressonância na realidade, o tema frutificou. Dos anos 1980 e 1990, poderíamos mencionar como exemplo, fora os já citados, Gregorio (1984) e Juliana (1988), ambos do Grupo Chaski, além de *Pixote, a lei do mais fraco* (1981, Hector Babenco) e *Como nascem os anjos* (1996, Murilo Salles).

³Refiro-me ao filme *Agarrando pueblo* (1977, Carlos Mayolo e Luis Ospina), que abordou com ironia a busca dos cineastas pela representação do povo, tratando tal tendência como exploração oportunista da miséria alheia. Sobre este filme, ver o artigo de Viviana Echávez Molina.

sim a dificuldade de fazer música, o fato de sentir-se desprezado pelos outros, não dormir e não poder aguentar uma vida de 24 horas desperto.

Rodrigo D surge de uma crônica com que Victor Gaviria se deparou no jornal, quando, após a realização de alguns curtas em super-8, procurava um tema para desenvolver um longa-metragem. O roteiro era mais centrado na figura de Rodrigo e contava com *voz over* para dar vazão ao seu pensamento. Durante o processo de produção, em que se realizou, ao longo de meses, pesquisa entre os jovens da periferia de Medellín, surgiram as outras personagens e desapareceu a *voz over*. No lugar dela, ficaram as letras de rock.

¿Cómo ves? descreve a vida de jovens da periferia do Distrito Federal mexicano, através de sequências que representam temas como o trabalho, a diversão, a moradia, e principalmente um dia-a-dia de violência em que esta vai penetrando todos os aspectos da vida, desde as relações amorosas e familiares até os bailes punks que, envolvendo dança e pancadaria, constituem sua expressão mais cabal. Dentre estes jovens, há um que acompanhamos mais amiúde, cujas memórias e devaneios nos são mostrados em algumas sequências. Para realizar *¿Cómo ves?*, Paul Leduc partiu de um convite do CREA, um organismo estatal de atenção à juventude, e de ensaios de diversos intelectuais mexicanos⁴. A instituição cortou parte da verba do orçamento, e o roteiro não foi rodado até o fim, resultando o filme mais curto do que o previsto. Ele foi exibido em circuito alternativo, tendo sido bem recebido pelo público, que fazia fila para ver o registro de suas bandas favoritas.

Nos dois filmes, renovam-se os laços entre a ficção e o documentário, relação que tanto já havia fertilizado nosso cinema. A respeito de *¿Cómo ves?*, os críticos ressaltaram o caráter quase documental da obra⁵. Mas como isto é possível, em se tratando de um filme de tão elaborada *mise en cadre*? A obra segue a linha de outras anteriores e posteriores de Leduc, tais como *Frida, naturaleza viva* (1983), *Barroco* (1989) e *Latino bar* (1991). Trata-se da mesma quase ausência de diálogos, que dá lugar a uma densa elaboração sonora, que acompanha uma imagem sumamente trabalhada, tanto em termos de cenografia como de movimentação de câmera.

Já em *Rodrigo D*, estamos diante de uma estética de um realismo cru. De acordo com Jorge Ruffinelli, Gaviria descobriu, entre os jovens marginalizados da periferia de Medellín, a existência de uma cultura própria, com seus códigos, sua

⁴Nos letreiros do filme se especificam apenas os autores de tais ensaios, não seus títulos. Os nomes elencados são aqueles de: José Agustín, Manuel Altamira, Arlés, Margarita Mendoza, Luis Arturo Ramos, José Revueltas, Antonio Saborit e Pascual Salanueva.

⁵Refiro-me às críticas reproduzidas no site de Paul Leduc <http://pauleduc.net/>, acesso 20/10/2015, em que se disponibilizam alguns de seus filmes e informações a respeito de sua obra.

práxis, um horizonte de expectativas e uma estética musical. É através da assimilação de tal estética que o filme adere ao universo destes jovens, buscando uma ponte para comunicar-se com eles. Em *Rodrigo D* o rock pauleira é incorporado como música extra-diegética, marcando caminhadas e gestos do protagonista, quase como se, nestes momentos, pela banda sonora, o filme assumisse uma perspectiva subjetiva indireta livre.

Isto porque, durante as caminhadas de Rodrigo pelas ribanceiras da periferia de Medellín, ouvimos rock como a compartilhar o que passa na sua cabeça. Em uma cena memorável, num dos poucos momentos em que Rodrigo estabelece, por conta própria, um diálogo com alguém, ele pergunta a um velho cego que, no ônibus, canta uma canção em inglês, o que significam os versos de uma música de que ele gosta: *“this is your house/welcome to hell, my friend”*. Noutro momento, ouvimos, como música extra-diegética ou escuta subjetiva do personagem, rocks que dizem: *“como me calmo yo/todo rechazo/ya no consigo satisfacción/ni con las drogas”*; ou ainda: *“dinero/angustias/dinero/problemas/sistema”*. Por fim, no momento em que Rodrigo olha pela janela do arranha-céu, ouvimos *“matate mi amigo”*, confirmando, de certa maneira, que estas músicas são expressão de sua interioridade.

¿Cómo ves?, baseado em textos de sociologia - diferente de *Rodrigo D*, cuja criação se baseou no convívio direto com os atores sociais -, tem ainda algo de tese: vê-se que há cenas que estão ali para revelar a gratuidade da violência; ou o esdrúxulo colonialismo cultural, já assimilado à paisagem (crianças faveladas fantasiadas de heróis de desenhos animados, camisetas com a bandeira dos Estados Unidos num dos times do futebol de várzea); cenas que mostram como a violência vai invadindo todas as esferas da vida, e como se dirige a alvos errados. Em ¿Cómo ves? é também através da cultura do rock que o filme estabelece uma comunicação com os jovens. Neste caso, o rock está presente em cena, em várias apresentações de bandas conhecidas no México à época. Uma das músicas cantadas nos vários shows musicais que se exibem no filme diz assim: *“renuncio/ya no quiero trabajar/mi esposa me ha dejado/ya no tengo necesidad/que tan feo será el trabajo/que hasta pagan por hacerlo/prefiero no comer/la vivir en este infierno”*.

Os dois filmes testemunham portanto a emergência desta nova cultura, rock, punk, uma contracultura niilista que, se tem algo de importada, se adequa perfeitamente à realidade de uma juventude sem perspectiva. O rock pode ser visto como um sinal da colonização cultural estadunidense que observamos em outros elementos de ¿Cómo ves?, e também na proliferação de músicas cujas letras não se entendem em *Rodrigo D*, mas, nos dois filmes, revela-se como uma expressão au-

têmica da cultura e da revolta da juventude. De acordo com Jorge Jiménez (1997), estas manifestações da contracultura, embora abandonem os projetos emancipadores modernos, apresentam uma espécie de anarquismo desafiante, representando resistência e confronto ao *status quo*. Elas realizam uma apropriação simbólica da violência que grassa no meio social, preservando desta forma um claro valor de oposição⁶.

O cinema moderno - afastamento ou continuidade?

O debate sobre filmes como estes acaba muitas vezes passando por uma comparação com obras do cinema moderno da América Latina. Já em si uma noção “escorregadia”⁷, na América Latina, então, o termo cinema moderno implica ainda outros problemas, pois muitos estudiosos – radicados dentro e fora da América Latina – tendem a confundir todo o nosso cinema moderno com o chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*; que é como muitos denominam certa combinação de experimentação formal com variadas formas de engajamento político, que representou uma convergência de interesses entre determinados cineastas latino-americanos durante os anos 1960 e 1970, produção que Getino e Velleggia (2002) preferiram definir como “cinema político latino-americano”⁸.

Assim, por exemplo, Jorge Ruffinelli identifica, em Gaviria, distância em relação ao cinema produzido na América Latina entre os anos 1960 e 1970, por não encontrar na obra do colombiano “um ‘discurso’ de classe social, nem uma vocação à denúncia direta, e tampouco um esquema convencional de ‘explorados’ e ‘exploradores’” (RUFFINELLI, 2004, p. 28-29). Longe de uma interpretação sociológica da realidade, Gaviria retrata, em *Rodrigo D*, a crise existencial de um jovem, fazendo do filme, segundo Ruffinelli, um “tratado da melancolia”. Em *La marginalidad en el cine*, Christian León comenta como, em filmes como *Rodrigo D* (e outros de estética bastante distinta, que o autor reúne sob o nome de “*realismo sucio*”), desaparece o

⁶Está fora do escopo deste artigo uma discussão mais ampla sobre os conceitos sociológicos de juventude, contraculturas urbanas, e sua representação cinematográfica. A proposta aqui está circunscrita a uma análise de *Rodrigo D* e de *¿Cómo ves?* e de sua relação com o cinema moderno da América Latina, visto que esta costuma ser trazida à baila pelos críticos no debate sobre tais filmes.

⁷A definição da noção de cinema moderno como “escorregadia” me foi sugerida pelo colega Estevão de Pinho Garcia. Em livro dedicado ao conceito de cinema moderno, Jacques Aumont (2008) discute os problemas em que tal termo implica. Apesar dos questionamentos, o autor não deixa de elencar, ao longo do livro, uma série de características próprias ao cinema moderno, entre as quais a reflexão da prática em termos teóricos, a articulação entre arte e política, e a ênfase no significante.

⁸Getino e Velleggia (2002) estabelecem como base para tal cinema as seguintes características: o objetivo político, com a prevalência da mediação da instituição política sobre a cinematográfica; a intencionalidade política no tratamento criativo da realidade; - a relação discurso fílmico-realidade-espectador, em que o papel ativo do espectador, do destinatário, determina a criação artística.

horizonte utópico que pautava o que ele chama de *Nuevo Cine Latinoamericano*. Segundo León, o que diferencia filmes como *Rodrigo D* é que neles se trata de “reconstruir a experiência da exclusão social e da marginalidade sem recorrer a narrativas burguesas, elitistas ou ilustradas”, abordando-se aí “a pobreza e a violência a partir do ponto de vista de personagens marginais” (LEÓN, 2005, p. 26). O autor cita uma entrevista de Babenco, à época da estreia de *Carandiru* (2003, Hector Babenco), em que o cineasta afirmava que “as pessoas estavam cansadas da alegoria” (Babenco apud LEÓN, 2005, p. 28).

Ora, nem todo o nosso cinema moderno recorreu à alegoria, ou esteve comprometido com a ideia de nação ou de América Latina; muito do que se realizou entre os anos 1960 e 1970 lançou questionamentos a tais noções e, entre os filmes modernos que trataram dos problemas da miséria e da marginalidade, nem todos apresentavam um horizonte utópico ou redentor⁹. Por isso, as comparações precisam ser feitas caso a caso, sem generalizações apressadas como aquelas realizadas pelo autor equatoriano. Aí reside o problema das grandes generalizações que se fazem quando se aborda o cinema da América Latina como um todo – há, aliás, no presente texto, o cuidado de se falar em “cinema da América Latina” e não em “cinema latino-americano”, visto que, a rigor, não existe, entre as cinematografias dos diferentes países da América Latina, suficiente circulação para que se possa falar apropriadamente em “cinema latino-americano” enquanto sistema¹⁰. A análise de León soa como se, para valorizar estes filmes, fosse necessário opô-los ao moderno. Mas isto é estratégia da crítica e não algo implicado pelos próprios filmes. É preciso ainda apontar o problema político de certos discursos antimodernos - cujos adeptos propõem o “deslocamento” ou “descentralização” de noções como as identidades de classe ou de nação, em troca de outras como aquela de marginalidade -, que parecem celebrar a ausência de projetos alternativos à hegemonia¹¹.

⁹Baste-nos como exemplo, para o caso do Brasil, o livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, em que, pela análise de diversos filmes realizados entre os anos 1960 e 1970, Ismail Xavier mostrou como se apresentavam então diferentes formulações de alegorias, com sentidos bastante diversos em cada caso. Noutro texto (XAVIER, 2005), o crítico brasileiro comenta como algumas destas alegorias problematizaram a própria ideia de nação.

¹⁰Para o conceito de “sistema”, neste caso literário, esta citação de Antonio Candido, de texto publicado na revista *Marcha*, é bastante elucidativa: trata-se da “articulação dinâmica de um conjunto de autores e de um público consumidor real que atuam dentro do funcionamento eficaz da vida nacional, com um repertório de temas e proposições que lhes assegurem continuidade regular, em uma palavra, a tradição verdadeira de uma literatura” (Candido apud CUNHA, 2007, p. 39).

¹¹A este respeito, devem-se lembrar os argumentos de Grüner que, em uma crítica ao “multiculturalismo” dos Estudos Culturais, afirma que sua reivindicação de determinadas diferenças culturais mantém afinal intacto o capitalismo; já que a substituição de identidades referidas a nação, classe, e pertinência político-ideológica por identidades mais “brandas”, referidas a gênero, etnia, opção sexual, etc, termina por representar uma aceitação tácita do capitalismo. Há assim, de acordo com Grüner, uma substituição

Pergunto-me: onde estavam a redenção e a perspectiva utópica em filmes como *Los olvidados*, *Valparaíso, mi amor* (1969, Aldo Francia) ou *Crónica de un niño solo*? Eram filmes em que também não havia redenção, nos quais se apresentavam imagens de desamparo, solidão, violência e crueldade que ainda hoje causam impacto. Além disso, não podemos colocar *Rodrigo D* junto a um filme como *Pixote, a lei do mais fraco*, em que o cineasta se baseia em um texto literário, coloca-se como autoridade ao iniciar o filme com um discurso sociológico a respeito dos menores infratores, e baseia sua obra em uma dramaturgia clássica, com direito a recursos melodramáticos e a toda uma gama de peripécias e aventuras. Se *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* estão bem afastados do tratamento do tema através de fórmulas dramáticas como aquelas usadas em *Pixote* e *Cidade de Deus*, o que os diferencia de filmes que, no período convencionado como moderno, também abordaram o tema?

O próprio crítico equatoriano oferece uma resposta ao afirmar que, em *Rodrigo D*, se retrata a pobreza e a violência “a partir do ponto de vista de personagens marginais”. Trata-se, no entanto, de uma intuição que León não chega a desenvolver numa análise mais detida ou particularizada. Ruffinelli sugere o mesmo ao comentar que a grande diferença entre os filmes de Gaviria e *Los olvidados*, por exemplo, “está em que Buñuel descreve magnificamente um mundo de violência e pobreza a partir de fora”, enquanto Gaviria “convive com esse mundo a que não pertence, e tenta entender seus valores e códigos sem propor juízo moral” (RUFFINELLI, 2004, p. 28). O que muda, portanto, é a distância entre o narrador e a matéria narrada, havendo uma aproximação que talvez deva ser pensada como continuidade, desenvolvimento, mais do que como ruptura em relação a filmes como, para ficarmos com exemplos concretos, *Los olvidados*, *Crónica de un niño solo* e *Valparaíso, mi amor*.

Para refletir sobre esta diferença na relação entre narrador e matéria narrada, pode-se recorrer à noção de “subjativa indireta livre” (PASOLINI, 2006)¹², o que nos traria, afinal, de volta ao moderno. Em texto dedicado às formulações de Pasolini sobre o cinema moderno, Ismail Xavier afirma que o artista italiano mostra como “as operações próprias ao moderno (este colocar em evidência o próprio aparato) estão, em verdade, articuladas com uma exigência de expressão do mundo interior das per-

da tentativa de colocar as hegemonias culturais em crise pela observação etnográfica das dispersões e fragmentações político-sociais e discursivas produzidas pelo capitalismo tardio. Por outro lado, adverte Grüner que “tal insistência no multiculturalismo – entendido como a coexistência híbrida e mutuamente ‘intraduzível’ de diversos ‘universos de vida’ culturais – pode ser interpretada também ‘sintomaticamente’, nos adverte Žizek, como a forma negativa da emergência de seu oposto, da presença massiva do capitalismo como sistema mundial universal” (GRÜNER, 2008, p. 39).

¹²Refiro-me às ideias que Pasolini desenvolve no ensaio intitulado “O cinema de poesia”, originalmente publicado em 1965.

sonagens (...), de modo que a dimensão lírico-subjetiva se afirma dentro mesmo do processo narrativo” (XAVIER, 1993, p. 107). Na literatura, o discurso indireto livre representa uma imersão na vida interior da personagem, sem uma sinalização clara do limiar da interiorização no texto. Daí o empréstimo do termo literário feito por Pasolini. Xavier lembra que o cinema clássico também mostra processos subjetivos, mas tende a “marcá-los, emoldurá-los, como tais; separá-los, contrastá-los didaticamente da ‘visão objetiva’ que constitui sua norma” (XAVIER, 1993, p. 108). A subjetiva indireta livre identificada por Pasolini no cinema moderno implica no contágio da linguagem da obra como um todo pela ótica da personagem.

Assim, se pensamos em filmes como *Los olvidados*, *Crónica de un niño solo* e *Valparaíso, mi amor* – todos representantes do alvorecer do moderno na América Latina, com uma linguagem entre clássica e neorrealista -, neles o narrador, mesmo que solidário às personagens, ainda as observa de fora. Em *Los olvidados* há uma incursão no inconsciente da personagem na sequência do pesadelo de Pedro, que vê, debaixo de sua cama, o morto cujo assassinato testemunhara, e obtém enfim o acolhimento de sua mãe. Esta sequência, comovente, está claramente demarcada em relação ao resto do filme, como explicava Xavier a respeito do cinema clássico. Sobre seu “cinema da crueldade” (BAZIN, 1989), Buñuel comentou como tentou, em *Los olvidados*, “denunciar a triste condição dos humildes sem embelezá-la”, porque tinha ódio à “dulcificação do caráter dos pobres” (Buñuel apud CROS, 2003, p. 27)¹³.

Sobre *Crónica de un niño solo*, Gonzalo Aguilar e David Oubiña comentam como o filme se constitui em uma narrativa de formação, a dar conta de um processo de perda da inocência. Polín está sempre em movimento, pois não encontra seu lugar no mundo¹⁴. Os críticos argentinos comparam o filme de Favio a *Os incompreendidos*, ressaltando as diferenças entre eles: enquanto em Truffaut há um ponto de vista lírico no vislumbre das pequenas descobertas do jovem protagonista, em *Crónica de un niño solo* não resta qualquer inocência. Enquanto a personagem de Truffaut obtém a empatia do espectador através de sua rebeldia, de sua capacidade de imaginação, o amor de Favio por sua personagem é anterior às ações desta, em seu filme não há julgamento, nem se adota um ponto de vista infantil. Ao olhar de Favio sobre este universo, Aguilar e Oubiña dão o nome de “modo distância-afeição”

¹³A citação de Buñuel foi tomada de VIDAL, 1984, p. 119. Cros elabora uma instigante análise da iconografia presente na sequência do sonho.

¹⁴Aguilar e Oubiña mencionam a separação da história em duas partes: a primeira se passa no reformatório, ambiente asfixiante, disciplinado, filmado de maneira a operar uma geometrização do espaço. A segunda, no universo “infinito, livre e ocioso” da favela (AGUILAR; OUBIÑA, 2007). Uma análise do papel e da presença do Estado e da forma como é representado em cada um desses filmes seria de interesse, mas ultrapassa os limites do presente artigo.

(AGUILAR; OUBIÑA, 2007). Aqui, estão ausentes a formulação de uma tese e qualquer possibilidade de redenção, da mesma maneira que em *Valparaíso, mi amor*, em que apenas se observa, a partir de fora, a desagregação de uma família após a prisão do pai, e, numa irônica inversão do filme de turismo, se exhibe a bela cidade litorânea a tragar suas crianças, desamparadas (FRANCIA, 1990).

Em *Rodrigo D e ¿Cómo ves?* o que testemunhamos, portanto, em comparação a estes filmes mais antigos, é um processo de aproximação à matéria narrada – uma juventude que, aliás, também se busca como público – tanto através da música como através da incursão na vida interior das personagens. Para refletir sobre este processo de aproximação ao universo subjetivo das personagens, também pode ser útil traçar um paralelo com a literatura. No texto “Nova narrativa”, ao analisar contos de João Antônio e Rubem Fonseca, Antonio Candido detecta a “interrupção do contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 211-212). De acordo com ele, por meio do uso da narração em primeira pessoa, Fonseca obtém “uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre” (CANDIDO, 1989, p. 212). Trata-se de uma literatura que se coloca contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada. Candido conclui que pode estar aí um traço característico dessa literatura: “a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” (CANDIDO, 1989, p. 211).

Apesar de valorizar tal produção literária, Candido lhe aponta alguns reparos: o enfraquecimento da ambição criadora pela concentração no pequeno fazer de cada texto e o abandono dos grandes projetos de antanho; a busca desmedida pelo impacto e o caráter rotineiro da inovação, a dissolver a força da experimentação formal; e o risco da criação de um novo tipo especial de exotismo. É curioso que Candido descreve esta literatura como sendo de um “realismo feroz”, termo semelhante ao que León emprega para abordar os filmes analisados em seu livro. Ou seja: na literatura ou no cinema, trata-se do reconhecimento da emergência de uma nova estética, voltada à representação da cultura urbana marginalizada. A argúcia de Candido permite que, ao analisá-la, detecte suas fragilidades, entre as quais o “abandono dos grandes projetos de antanho” (1989, p. 212).

Em um ensaio muito pertinente, Juan Antonio García Borrero procura pensar o audiovisual cubano dos anos 1990 a partir de uma comparação com a chamada “década prodigiosa” do cinema daquele país, os anos 1960. O crítico observa em Cuba, nos anos 1990, uma atomização entre os realizadores, empenhados em fazer *seu* cinema, mas não o cinema. De acordo com ele, transitou-se da “poética coletiva

do cinema cubano ao conjunto invertebrado de poéticas isoladas dos cineastas cubanos” (GARCÍA Borrero, 2002, p.173). Superado o problema do “vazio de intencionalidade coletiva na vida cubana” (Mañach apud GARCÍA Borrero, 2002, p. 192)¹⁵, observado antes da Revolução por Jorge Mañach, os cineastas da “década prodigiosa” não somente faziam seus filmes como pensavam o cinema, o que conferia à sua obra coerência e um “sentido de pertinência a um ideal que dimensionava os resultados artísticos a longo prazo” (GARCÍA Borrero, 2002, p. 178).

Voltando aos filmes aqui em questão, *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?*, é preciso, antes de mais nada, reconhecer suas diferenças. O filme de Gaviria preserva maior valor documental, por ter sido elaborado a partir da convivência com os atores sociais que interpretam as personagens do filme. Este contato permite que *Rodrigo D* vá mais fundo na elaboração da “subjativa indireta livre”, já que a estética do filme como um todo se contamina pela perspectiva da personagem. *¿Cómo ves?* é um experimento voltado para a investigação visual de um ambiente miserável. O filme de Leduc foi realizado entre *Frida* - que, numa biografia da pintora, resgata sua militância política -, e *Barroco* - que pode ser visto como uma alegoria da América Latina¹⁶. São filmes diretamente ligados ao projeto do cinema moderno, de cuja geração Leduc faz parte. Mas, em que pesem as diferenças entre ambos, e ainda que não demonstrem uma posição política determinada, nem contenham um apelo direto à mobilização, não resta dúvida de que *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* representam uma denúncia - de uma realidade intolerável de barbárie. Estes filmes são, ao mesmo tempo, um retorno à denúncia e uma superação dela¹⁷. Pois se, por um lado, revelam a gratuidade da violência, sua disseminação indiscriminada e absurda, por outro, estão mais preocupados com o universo subjetivo da juventude retratada, em suas angústias, seus vagos anseios, sua solidão.

É possível pensar que o que mudou possa ter sido menos a atitude que preside a realização dos filmes, do que as categorias manejadas pelos cineastas. Nestes

¹⁵García Borrero cita, de Jorge Mañach, "Palabras preliminares" em PITTALUGA, 1953.

¹⁶Barroco parece esquivar-se a qualquer interpretação. No entanto sua forma fluida pode ser vista como uma alegoria da América Latina, a expressar nossa identidade como algo indefinível e sempre em mutação.

¹⁷Também cineastas paradigmáticos de nosso cinema moderno e engajado, partindo da denúncia, procuraram formas de superá-la. Jorge Sanjinés o comenta em seu livro: como pretendia atingir um público popular, não bastava mostrar uma realidade que seus espectadores conheciam melhor do que ninguém. Era preciso partir da denúncia ao ataque, com a exibição das causas da opressão e a elaboração de uma linguagem mais acorde à cultura das pessoas que pretendia representar (SANJINÉS, 1979). O mesmo movimento pode ser observado na obra de Fernando Birri, em sua passagem de um cinema “nacional, realista e crítico” a um cinema “nacional, realista, crítico e popular”, cuja formulação passou, em seu caso, pelo humor (BIRRI, 1996). A denúncia e a busca de sua superação, portanto, já estavam presentes no moderno, como também diversas tentativas de aproximação à visão de mundo dos excluídos.

dois filmes dos anos 1980 e 1990, a noção de “povo” perde lugar¹⁸. Também o que já não está presente é a ambição de síntese, de totalização que foi norte da obra de certos cineastas do moderno. Em *¿Cómo ves?* resta ainda algo desta ambição, visto que o filme, mesmo que por vezes se detenha em um protagonista, rapaz anônimo, pode ser visto como um retrato da juventude marginalizada em geral, enquanto *Rodrigo D* é o retrato de um certo rapaz e de determinado grupo de jovens de um bairro específico de Medellín. De todo jeito, *¿Cómo ves?* exhibe um estado de coisas sem estar sustentado por qualquer retórica. Abandonados os “grandes projetos de antanho”, *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* deram um passo além na aproximação ao universo das personagens. Por outro lado, seguindo as ideias de García Borrero sobre o cinema cubano, pode-se pensar que o alcance do gesto de Gaviria e Leduc entre os anos 1980 e 1990 seja talvez mais curto, visto que isolado, carente da dimensão coletiva que animou o trabalho do próprio Leduc e de outros cineastas da América Latina entre os anos 1960 e 1970.

De volta a Bazin

Deixemos por ora o cinema moderno da América Latina para nos determos na relação de tais filmes com o neorealismo italiano, observada pelos críticos em ambas as produções¹⁹. Jorge Ruffinelli comenta que, em função do recurso a atores não profissionais e a filmagens em locação – além do próprio nome do filme de Gaviria, uma evidente homenagem àquele de De Sica – *Rodrigo D* foi logo associado ao neorealismo. No entanto, o crítico uruguaio acredita que a estética sincopada de Gaviria, e a ausência de melodrama em sua obra, o afastam do cinema italiano do pós-guerra.

Mas, se não estamos tão próximos à estética do neorealismo italiano, pode-se afirmar que aí esteja presente a ética do neorealismo, ao menos como esta foi analisada por Bazin, para quem o neorealismo é antes uma posição ontológica do que uma estética. O crítico francês assinalou o amor dos cineastas neorealistas pela realidade e pelas personagens. Se em alguns filmes há traços de melodrama, o

¹⁸Gonzalo Aguilar detectou a perda da centralidade desta categoria, de maneira geral e sob diversas formas, em seu livro sobre o cinema argentino dos anos 1990. Ela sobrevive, porém, na obra de um realizador como Solanas. Recentemente, a partir das reações geradas por *Otros mundos* e dando continuidade ao debate sobre a noção de “povo” no cinema, Aguilar publicou novo livro, *Más alla del pueblo* - a que ainda não tive acesso. Agradeço à colega Natália Barrenha por esta última informação.

¹⁹Em crítica publicada na revista *Cine Cubano* nº126, reproduzida no site de Paul Leduc, Edgar Soberón aponta a semelhança da proposta de *¿Cómo ves?* com aquelas do neorealismo italiano e de Bazin. Também nos casos de *Los olvidados*, de *Crónica de un niño solo* e de *Valparíso, mi amor* foi comentada a filiação ao neorealismo italiano.

que Bazin neles valoriza é seu verismo sensível e poético, sua adesão à atualidade, seu valor documental, seu humanismo revolucionário. De acordo com Bazin, nos filmes neorrealistas as personagens existem com uma verdade perturbadora, como consciência em situação. A necessidade da narrativa é mais biológica do que dramática, brota e cresce com a verossimilhança e a liberdade da vida, a câmera está quase identificada com o homem. Bazin assevera que “o neorrealismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende deduzir, a posteriori, os ensinamentos nele contidos” (BAZIN, 2014, p. 334). Seu propósito paradoxal, afirma Bazin, “é fazer não um espetáculo que pareça real, e sim, inversamente, converter a realidade em espetáculo: um homem anda na rua e o espectador se surpreende com a beleza do homem que anda” (BAZIN, 2014, p. 337). O neorrealismo trata de não trair a essência das coisas, optando por deixá-las existir livremente por si mesmas, e amá-las em sua singularidade, daí sua autenticidade e universalidade. De acordo com Bazin, com *Umberto D* (1952, Vittorio De Sica) temos um cinema da duração, que torna espetacular e dramático o próprio tempo da vida. O filme se identifica com o que o ator faz e somente com isto. Procura apreender o homem apenas no presente. Sua unidade narrativa não é o episódio, o acontecimento, a surpresa, o caráter do protagonista, mas uma sucessão de instantes concretos da vida. A realidade aqui se apresenta como bloco indissociável, antiespetacular, antiteatral, como se fosse proibido separar o que a realidade uniu: a personagem e o cenário.

Considerados sob esta perspectiva, vemos que *Rodrigo D* e *¿Cómo ves?* estão profundamente ligados ao neorrealismo, com a exibição de instantes concretos da vida. Um dos maiores acertos destes filmes é justamente sua dramaturgia rarefeita. Vemos as personagens em seu deambular pela vida, como consciência em situação. Assim, o que se pode concluir é que, tanto em relação ao neorrealismo italiano como ao cinema moderno da América Latina, há ao mesmo tempo um afastamento e um retorno. Já não se recorre a categorias sociológicas - ou, ao menos, não às mesmas -, não há ambição de conscientizar, nem de contribuir à construção da identidade “nacional-popular”, mas segue presente um compromisso entre experimentação estética e investigação do real, que também esteve em pauta no período moderno. Chame-se “povo” ou “juventude marginalizada”, trata-se de um autêntico interesse pelo “outro”, ou pelo “próximo” - para fazer uso de uma palavra mais acorde ao neorrealismo.

Estes filmes não estão “*agarrando pueblo*”, nem produzem o que se chamou de “*pomo-miseria*” ou “cosmética da fome” – termos propostos pela crítica na leitura de obras que se arriscam a transformar a miséria e a violência em mero entretenimen-

to, perigo que Glauber Rocha já identificava nos idos de 1963²⁰. E isto, em função de seu profundo humanismo: em *¿Cómo ves?*, a estetização de uma paisagem miserável revela a beleza humana que nela se esconde; enquanto a linguagem crua de *Rodrigo D*, ao mostrar delinquentes juvenis em suas relações afetivas e a profunda angústia de um rapaz da periferia, constitui também uma forma de humanismo.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, G. *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- _____. *Más allá del pueblo*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- _____. e D. OUBIÑA. “La educación sentimental”. In. COSTANTINI, E. F. e CANGI, A. (orgs.). *Favio - sinfonía de un sentimiento*. Buenos Aires: MALBA, 2007, p. 57-72.
- AUMONT, J. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- BAZIN, A. “*Due soldi di speranza*”. In. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 327-348.
- _____. “Luis Buñuel”. In. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 47-94.
- BIRRI, F. *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BRITTO G., L. *El imperio contracultural del rock a la postmodernidad*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2005.
- CANDIDO, A. “Nova narrativa”. In. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CROS, E. “De Piero della Francesca a *Los olvidados*”. In. LILLO, G. (org.). *Buñuel, el imaginario transcultural*. Ottawa: University of Ottawa/Legas, 2003, p. 21-32.

²⁰Em texto em homenagem a Miguel Torres, Glauber Rocha cita esta frase, supostamente da autoria de Torres: “É preciso romper agora, antes que surja na porta de um cinema uma frase mais ou menos assim: ‘Hoje em cinemascopo e totalscope colorido, o magnífico espetáculo da nossa miséria’” (ROCHA, 2004, p. 59). Quanto ao termo “porno-miseria”, trata-se do título de um manifesto, lançado por Ospina e Mayolo à mesma época da realização de *Agarrando pueblo*. Neste manifesto os cineastas afirmam que, no começo dos anos 1970, com a criação de uma lei de apoio ao cinema na Colômbia, havia surgido uma produção documental que convertia a miséria em tema impactante, mercadoria, vista não como assunto de denúncia e análise, mas funcionando como válvula de escape, demagogia para lavar a má-consciência do espectador, fazendo do ser humano um objeto, instrumento de um discurso alheio a sua condição. Por fim, o termo “cosmética da fome” foi empregado por Ivana Bentes na discussão do fenômeno *Cidade de Deus*. A pesquisadora foi criticada por não sustentar o uso do termo numa análise mais detida do filme, tendo sua proposição gerado polêmica à época. Aqui, não se trata de requestrar tal polêmica, mas de nos referirmos a um risco detectado uma e outra vez pelos críticos em obras dedicadas à representação da miséria alheia.

CUNHA, R. B. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Angel Rama*. São Paulo: Humanitas, 2007.

ECHÁVEZ M., V. “Agarrando pueblo, a arte de sugar o sangue da miséria”. *Revista Movimento*, São Paulo, nº2, dez. 2012. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B6-MEbjz_JTzSnZfVlpeJZZ3c/edit Acesso em 7/09/2015.

FRANCIA, A. *El Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: Cesoc, 1990.

GARCÍA Borrero, J.A. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.

GETINO, O. e VELLEGGIA, S.. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

GRÜNER, E. “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek”. In. GRÜNER, E. (org.). *Estudios culturales – reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 11-67.

JIMÉNEZ, J. “Crónicas de la disidencia – contracultura y globalización en América Latina”. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXV/86, 1997, p. 169-183.

LEÓN, C. *El cine de la marginalidad – realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya-Yala, 2005.

MAYOLO, C. e L. OSPINA. “*Qué es la porno-miseria?*”. Disponível em: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html> Acesso em 20/10/2015.

PASOLINI, P. P. “El ‘cine de poesía’”. In. *El cine como semiología de la realidad*. México D.F.: UNAM/CUEC, 2006, p. 9-30.

PITTALUGA, G. *Diálogos sobre el destino*. Editorial Sudamericana, 1953.

ROCHA, G. “Torres Miguel”. In. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 53-59.

RICHARD, N. “Alteridad y descentramiento culturales”. *Revista chilena de literatura*, nº42, ago. 1993, p. 209-215.

RUFFINELLI, J. *Victor Gaviria – los márgenes al centro*. Madrid: Turner, 2004.

SANJINÉS, J. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D.F.: Siglo XXI, 1979.

SOBERÓN, E. Crítica a ¿Cómo ves?. In. *Cine Cubano*, nº126. Disponível em: <http://pauleduc.net/> Acesso em 20/10/2015.

VIDAL, A. S. *Luis Buñuel, obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C., 1984.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. “O cinema moderno segundo Pasolini”. *Revista de Italianística*, São Paulo, ano I, nº1, 1993, p. 101-109.

_____. “A alegoria histórica”. In. RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema* - vol I. São Paulo: SENAC, 2005, p. 339-379.

Referências audiovisuais

AGARRANDO pueblo. Carlos Mayolo e Luis Ospina, Colômbia, 1977.

BARROCO. Paul Leduc, México/Cuba/Espanha, 1989.

CARANDIRU. Hector Babenco, Brasil/Argentina/Itália, 2003.

CIDADE de Deus. Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil/França, 2002.

COMO nascem os anjos. Murilo Salles, Brasil, 1996.

¿CÓMO ves?. Paul Leduc, México, 1985.

CRÓNICA de un niño solo. Leonardo Favio, Argentina, 1965.

FRIDA, naturaleza viva. Paul Leduc, México, 1983.

GREGORIO. Grupo Chaski, Peru, 1984.

JULIANA. Grupo Chaski, Peru, 1988.

LATINO bar. Paul Leduc, Espanha/Venezuela/Cuba, 1992.

LOS OLVIDADOS (Os esquecidos). Luis Buñuel, México, 1950.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Hector Babenco, Brasil, 1981.

LES QUATRE cent coups (Os incompreendidos). François Truffaut, França, 1959.

RIO, 40 graus. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

RODRIGO D. No futuro. Victor Gaviria, Colômbia, 1990.

SCIUSCIÀ (Vítimas da tormenta). Vittorio De Sica, Itália, 1946.

UMBERTO D. Vittorio De Sica, Itália, 1952.

VALPARAÍSO, mi amor. Aldo Francia, Chile, 1969.

submetido em: 07 set. 2015 | aprovado em: 21 jul. 2016.