

**O cinema colombiano e seu contexto social:
considerações sobre a proposta realista de Víctor Gaviria**
*El cine colombiano y su contexto social:
consideraciones sobre la propuesta realista de Víctor Gaviria*

Naira Reinaga de Lima*

Resumo

Considerando as reflexões sobre o cinema latino-americano atual, nós pretendemos discutir a proposta realista do cineasta colombiano Víctor Gaviria a partir de seus três longa-metragens —*Rodrigo D – No futuro* (Colômbia, 1989), *A vendedora de rosas* (Colômbia, 1998) e *Somas e restas* (Colômbia, 2004).

O uso de atores não-profissionais que participam da construção do roteiro dos filmes e trazem suas histórias para serem representadas na ficção irá caracterizar uma narrativa particular, onde o cinema aparece também como processo de conhecimento, apontando novas possibilidades para o cinema político e social latino-americano. Nossa análise tenta mostrar como esta proposta realista permite realizar uma leitura do contexto social no qual a produção dos filmes se insere, particularmente com relação à questão da marginalidade, pobreza e violência urbana em uma grande cidade latino-americana, a cidade de Medellín nas décadas de 80 e 90.

Palavras-chave: cinema latino-americano, cinema colombiano, realismo

Resumen

Teniendo en cuenta las reflexiones sobre el cine latinoamericano de hoy, pretendemos discutir la propuesta realista del cineasta colombiano Víctor Gaviria a partir de sus tres largometrajes, *Rodrigo D-No Futuro* (Colombia, 1989), *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998) y *Sumas y restas* (Colombia, 2004). El uso de actores no profesionales que participan en la construcción del guión de la película y ofrecen sus historias para ser representadas en la ficción caracterizan una narrativa particular, donde la película también aparece como un proceso de conocimiento, ofreciendo nuevas posibilidades para el cine político y social latinoamericano. Nuestro análisis intenta demostrar cómo esta propuesta realista permite realizar una lectura del contexto social en que se inserta la producción de las películas, particularmente en relación con el tema de la marginalidad, la pobreza y la violencia urbana en una gran ciudad latinoamericana, la ciudad de Medellín en las décadas de los años ochenta y noventa.

Palabras clave: cine latinoamericano, cine colombiano, realismo

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP (Universidade Estadual Paulista, campus de Marília – São Paulo – Brasil). Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa financiado pela FAPESP. nairareinaga@yahoo.com.br

Introdução

Os estudos mais recentes sobre cinema abrem espaço para uma inter-disciplinaridade que procura abordá-lo não somente em seus aspectos estéticos e artísticos, mas também como produto socialmente construído. Para isso, foi fundamental a contribuição de várias linhas de estudo que, desde o final dos anos 50, passam a se interessar pelo cinema, desde a semiótica, passando pela narratologia e psicanálise, até a sociologia do cinema e os estudos culturais.¹

Pensando o cinema como prática social, Xavier (1977) irá afirmar que a modalidade do discurso e sua significação são condicionados pelo contexto social no qual a produção cinematográfica se insere. Por isso, todo filme irá assumir valor como documento histórico socialmente construído. A análise de uma determinada produção cinematográfica, levando em conta os vários aspectos nela implicados, referentes ao estatuto da imagem e som, à organização dos elementos que compõem o filme para estruturar a narrativa, ao posicionamento do cineasta que constrói o discurso fílmico e ao contexto social e histórico no qual esta produção se insere, todos estes aspectos nos permitem realizar uma leitura da sociedade na qual o filme é produzido. Como documento histórico socialmente construído, o cinema trás as marcas do seu tempo, e por isso pode ser utilizado como instrumento de interpretação da vida social, representando um reflexo da sociedade, suas ideologias e sua história.

A partir desta discussão, pretendemos apresentar neste artigo a proposta realista do cineasta colombiano Víctor Gaviria, abordando os aspectos que permitem realizar uma leitura do contexto social no qual a produção de seus filmes se insere. Justificamos nossa escolha por algumas razões, a primeira delas, pensando na originalidade que representa para o cinema latino-americano atual o trabalho do cineasta colombiano. Em segundo lugar, pensando na repercussão alcançada pelo seus filmes junto ao

público, com a participação e premiação em reconhecidos festivais de cinema, o que propiciou diversos estudos sobre seu trabalho (alguns deles serão destacados aqui). Por último, justificamos nossa escolha pelo cinema colombiano pensando que, apesar de vivermos em um atual contexto de integração econômica latino-americana, pouco conhecemos deste país vizinho. Neste sentido, pensá-la a partir do discurso artístico é vê-la a partir da sua especificidade e particularidade, ainda que filtrada pela ótica do cinema.

Considerações sobre o cinema latino-americano atual

Considerando as reflexões sobre o cinema latino-americano na atualidade, uma das possibilidades de se pensá-lo é tomando como referência o denominado *cinema da retomada*, que irá marcar as produções fílmicas em vários países latino-americanos a partir do final dos anos 80 e sobretudo durante a década de 90. A década de 80, caracterizada pela abertura política e inserção da América Latina na economia mundial, acarreta na crise dos nossos modelos cinematográficos, expressa na diminuição do fomento ao cinema e no desinteresse pelos filmes latino-americanos nos festivais internacionais. Neste quadro, se destaca a acentuada redução da produção de longa-metragens em praticamente todos os países, o que estaria relacionado com a crise econômica que afeta o continente no período (Cf. 1990 - *Retomada do cinema latino-americano*, 2009).

Esse período é caracterizado também pela crise da representação, o que, de acordo com Stam (1999), estaria relacionado com a crítica feita pela teoria cinematográfica ao modo de representação realista². No entanto, esse cenário começa a mudar no final dos anos 80, com a retomada da representação

1. Cf. Stam, 1999.

2. Lembrando que o realismo foi uma das principais características do cinema latino-americano desenvolvido nos anos 60. Segundo Stam (1999), a teoria cinematográfica que enfatizava o realismo passa a relativizá-lo e criticá-lo, e a ênfase dada à reflexividade e intertextualidade nos anos 70 e 80 acarretam na crise da representação.

como fenômeno global, com uma forte produção de documentários e do cinema tomado como possibilidade de reflexão. Na América Latina, é o período marcado pelos processos de redemocratização e abertura política, além de crises econômicas que abarcam praticamente todo o continente. Os resultados dessas transformações também levarão suas marcas para o campo artístico, e neste contexto se abre espaço novamente para a produção de um cinema político e de denúncia social, que tenta relocalizar a função social da arte.

É assim que o cinema latino-americano dos anos 90 vai se recuperando, retomando o ritmo das produções e alguns dos pressupostos da cinematografia realista já lançada nos anos 60 (projetada internacionalmente com o movimento do *Nuevo Cine*³). Entretanto, a principal diferença entre esse *cinema de retomada* pode ser apontada na sua tentativa de fazer as contas com a atual conjuntura do continente.

Pensando sobre a novidade da produção latino-americana atual, Birri (2006) irá afirmar que ela se relaciona com uma maior diversidade, dando espaço para a não-separação entre técnicas de filmagem, estética e reflexão teórica, tornando possível a inter-relação entre gêneros que antes eram colocados como opostos pelas velhas classificações do cinema clássico, como o documentário e a ficção. Esta diversificação também pode ser observada tanto nas propostas como nos países produtores, que deixam de se concentrar no clássico eixo Argentina – Brasil – México (Cf. Paranaguá, 2003).

A proposta realista de Víctor Gaviria

La ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación, para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días

Víctor Gaviria

3. Para uma análise sobre os principais expoentes do *Nuevo Cine* latino-americano, ver a obra de José Carlos Avellar, *A ponte clandestina* (1995).

Dentre as diversas propostas do cinema latino-americano atual, encontramos no trabalho do cineasta colombiano Víctor Gaviria uma proposta original, pela nova forma com que seus filmes lidam com a questão da marginalidade, pobreza e violência urbana na periferia de uma grande cidade latino-americana, a cidade de Medellín nas décadas de 80 e 90. Seus filmes tiveram repercussão nacional e internacional, participando de vários festivais importantes, projetando e dando destaque à Colômbia na produção cinematográfica latino-americana recente.

A Colômbia, como sabemos, é um país com pouca tradição cinematográfica, apesar do cinema lá ter chegado em 1897, ou seja, apenas um ano depois de chegar ao Brasil. O cinema colombiano desenvolve-se muito pouco e somente na década de 20 é que se pode falar de uma relativa estabilidade na produção, que no entanto decai com o advento do cinema sonoro. Nas décadas de 40 e 50 há a intenção de produção em escala industrial, como ocorria na Argentina, Brasil e México, mas sem apontar para propostas artísticas. É durante a década de 60 que se produzem alguns filmes de destaque, que, no entanto, foram realizadas por produtores estrangeiros (Cf. *Acción! Cine en Colombia*, 2007).

Apesar da produção cinematográfica colombiana ter se expandido nos últimos anos,⁴ quase nenhum desses filmes chegou aos espectadores brasileiros, salvo em algumas mostras de público restrito, o que nos evidencia a distância cultural com o país vizinho, apesar do contexto atual de integração econômica e política pelo qual passa o continente. Assim, justificamos nossa escolha pelo cinema colombiano por ser pouco conhecido entre nós, pensando também na originalidade que representa para o cinema latino-americano atual o trabalho de Gaviria.

De acordo com o texto *1990 - Retomada do cinema latino-americano* (2009), Gaviria estará ao lado de uma geração de jovens cineastas, com grande domí-

4. Uma média de 10 longa-metragens foram lançados anualmente nos últimos 5 anos (Cf. *Filmografía del cine colombiano* <www.enrodage.net>).

nio técnico e narrativo, que promovem uma transformação do cinema latino-americano nos anos 90, em resposta ao período de crise do cinema anterior. Um dos aspectos desse *cinema de retomada* será a abordagem das populações marginais através da construção de narrativas pungentes, e não mais pelo tratamento sociológico, ainda de acordo com o texto. O trabalho de Gaviria também pode ser inscrito na reflexão levantada por Birri (2006) sobre a diversidade da produção latino-americana atual, que permitiria a inter-relação de gêneros, como o documentário e a ficção.

A proposta do cinema de Gaviria caracteriza-se pelo uso de atores não-profissionais, ou os denominados *atores naturais*⁵, que participam da construção do roteiro dos filmes juntamente com o cineasta. Gaviria vem trabalhando com *atores naturais* desde seus primeiros curtas, no final da década de 70, mas é com a produção de seu primeiro longa-metragem, *Rodrigo D – No futuro*, lançado em 1989, que o trabalho do cineasta ganha a atenção da crítica, participando da Seleção Oficial do Festival de Cannes. É a partir do trabalho desenvolvido em seus três longa-metragens, *Rodrigo D - No futuro* (Colômbia, 1989), *La vendedora de rosas* (Colômbia, 1998) e *Sumas y restas* (Colômbia, 2004), que pretendemos discutir a proposta realista do diretor.

Rodrigo D - No futuro conta a história de Rodrigo e seus amigos, retratando o mundo dos jovens marginalizados nos bairros periféricos da cidade de Medellín no final da década de 80, marcado pelo uso de drogas, música *punk* e violência. Rodrigo ainda não completou 20 anos de idade e quer ser baterista de uma banda *punk*. Como sugere o título, o protagonista é um entre muitos jovens marginalizados conhecidos pela expressão *sem futuro*, referindo-se à falta de expectativas do personagem, desempregado e condenado à vida marginal, que em um momento de angústia acaba optando pelo

suicídio diante da falta de possibilidades para mudar de vida.

La vendedora de rosas tem como protagonista Mónica, uma menina de treze anos, que junto com as amigas vende flores em bares noturnos da cidade de Medellín, além de realizar pequenos roubos para poder sobreviver. Junto com sua história é retratado o cotidiano de jovens marginalizados e crianças de rua que participam da mesma vida da personagem, roubando, vendendo drogas e cheirando cola de sapateiro. Mónica não tem pai nem mãe e vive num pequeno quarto de pensão alugado com suas amigas, que tiveram que sair de casa por diversos motivos, como violência doméstica, falta de afeto e comunicação com a família, casos de assédio ou abuso sexual dentro da própria casa, e assim por diante. Toda a filmagem ocorre nas zonas periféricas da cidade de Medellín, nos mostrando o cotidiano dessas crianças, especificamente um dia na vida de Mónica.

Com uma temática que se distancia um pouco dos outros dois filmes, *Sumas y restas* conta a história de Santiago, um jovem engenheiro de classe média que se envolve com o tráfico de drogas. Seduzido pela idéia de ganhar muito dinheiro participando apenas transitoriamente do negócio, o protagonista acaba se tornando vítima de um sequestro, e sua família perde tudo o que tem para livrá-lo da armadilha em que caiu.

No caso de *Rodrigo D* e *La vendedora de rosas*, os atores são jovens marginalizados e meninas e meninos de rua de fato, provenientes quase sempre de famílias desestruturadas, que roubam, traficam e são usuários de drogas, vivendo do que a rua pode lhes oferecer, assim como é retratado nos filmes. No caso de *Sumas y restas*, a história central do filme é inspirada em um caso real ocorrido a um amigo do diretor. O filme também conta com os relatos de pessoas que estiveram envolvidas com o narcotráfico em seu auge nos anos 80, trazendo essas histórias para serem representadas nas telas. Os relatos baseados em experiências vivenciadas por estas pessoas são incorporados assim à ficção.

5. A expressão em espanhol *actores naturales* (que utilizamos de forma traduzida neste trabalho) é citada por diversos teóricos, críticos e cineastas para se referir a atores não-profissionais.

É assim que em *Rodrigo D*, por exemplo, o ator que interpreta o protagonista irá decidir pelo suicídio de seu personagem ao final do filme, argumentando que na ética do mundo marginalizado ao qual estava inserido, somada às circunstâncias pela qual passou, ele não poderia permanecer vivo, detalhe que não fora planejado no roteiro original do filme (Cf. Ruffinelli, 2003). Do mesmo modo, nos outros filmes várias histórias vivenciadas pelos sujeitos que participaram das filmagens foram reinterpretadas, reproduzidas e incorporadas à ficção, caracterizando a proposta realista do diretor. Esta relação de tentar incorporar os sujeitos marginalizados, tornando-os partícipes da elaboração do roteiro dos filmes, é apontada por Ruffinelli (2003) como a inovação e a originalidade do cinema de Gaviria, implicando em um exercício de liberação de preconceitos e imposições ideológicas no cinema latino-americano.

Entretanto, pensando na originalidade dessa proposta realista, podemos afirmar que ela não reside na elaboração coletiva do roteiro e nem no uso de atores não-profissionais, pois essa experiência já havia sido realizada antes, tanto no *Nuevo Cine* latino-americano como no neo-realismo italiano. Podemos dizer que a originalidade da proposta do diretor reside nas implicações que acarreta quando inserida no atual contexto cinematográfico latino-americano de retomada da representação, onde o cinema aparece também como diálogo e como processo de conhecimento.

O trabalho do cineasta colombiano representa importantes transformações na forma como seus filmes criam uma narrativa para tratar das questões sociais que retratam. Para entendermos esta narrativa, devemos levar em conta que uma das bases de sua proposta consiste na construção do roteiro juntamente com os sujeitos que se pretende representar, incorporando assim suas histórias e experiências à ficção, como foi dito.

Segundo Jáuregui e Suárez (2002), os filmes de Gaviria possuiriam alguns aspectos que se assemelhariam ao gênero do testemunho, na medida em que permitem uma auto-representação dos jovens mar-

ginalizados que participam da construção do roteiro do filme, tanto como informantes como na qualidade de atores naturais. Entretanto, o gênero do filme não deve ser confundido com o gênero testemunhal, pois as obras se apresentam e se assumem como uma ficção; as histórias são apresentadas aos espectadores como relatos filmicos fictícios, e não como narrativas verídicas.

É neste sentido que os autores situam tanto o cineasta como os atores como *narradores sociais* dos filmes, onde o ato de representação desafia o esquecimento e a indiferença. E neste ponto podemos notar uma convergência de interesses de ambos narradores, na medida em que um dos objetivos dos filmes, de acordo com Ruffinelli (2003), era registrar a memória de indivíduos que estavam prestes a desaparecer, referindo-se ao fato de que a maioria dos atores que participaram de *La vendedora de rosas* e *Rodrigo D* morreram na vida real, em decorrência da vida violenta na qual estavam inseridos.

Tomando as considerações de Benjamin (1994) sobre a narrativa, podemos pensar que ela aparece também como uma questão de obrigação política, lembrando que para o autor estética e política não podem ser dissociados. Em um contexto de esfacelamento do indivíduo no mundo moderno, o autor aponta para o fim da narrativa tradicional, como a transmissão e compartilhamento de uma experiência, sendo retomada e transformada a cada geração. Podemos pensar que, assim como para Benjamin (1994), a narrativa nos filmes de Gaviria aparece também como uma necessidade de reconstrução dos indivíduos, para garantir sua memória e identidade, em um contexto de desagregação social do mundo moderno.

A tentativa de incorporar os sujeitos marginalizados ou envolvidos com a criminalidade também pode ser expressa na linguagem dos atores, presente nos três filmes de Gaviria. As gírias constantes, que principalmente em *Rodrigo D* e *La vendedora* tornam os diálogos difíceis de compreender, seriam decorrentes de uma linguagem utilizada pelas camadas

sociais mais marginalizadas da cidade de Medellín. Lembramos que mesmo para os colombianos, o entendimento desses filmes não é fácil, pois as gírias pertencem, mais do que a uma região geográfica específica, a um estrato social específico, relacionado aos sujeitos marginalizados que vivem nas zonas periféricas da cidade.

De acordo com Ruffinelli (2003), houve uma preocupação por parte do cineasta, o que lhe rendeu inúmeras críticas por parte do público colombiano, em não colocar legendas e muito menos em alterar a linguagem e modo de falar dos atores para que se tornasse mais inteligível para seus espectadores, pois isso não atenderia às pretensões de Gaviria de manter um diálogo com estes sujeitos. A linguagem e as gírias de rua correspondem à parte da história e identidade dessas pessoas, e seria impossível, para o cineasta, falar delas sem sua linguagem, como nos informa o autor.

O diálogo dos personagens de *Sumas y restas* é marcado pela linguagem usada pelos traficantes de droga, trazendo para a representação traços do que ficou conhecido na Colômbia como a *cultura do narcotráfico*. Analisando como o narcotráfico no país ultrapassa a dimensão criminal e se converte em um fenômeno cultural, Salazar (2002) irá afirmar que essa cultura, limitada em seu surgimento a determinados setores da periferia social, passa a penetrar em diversos setores sociais, disseminando inclusive o modo de falar específico dos narcotraficantes.

Sumas y restas faz uma leitura do que significou o narcotráfico para a sociedade, questionando as perdas de valores tradicionais que caminharam lado a lado com os ganhos materiais que o negócio oferece, como sugere o título do filme. Ao problematizar os resultados da riqueza proporcionada pelo narcotráfico, o filme faz uma crítica a um fenômeno que desde a década de 80 permeou praticamente todos os setores da sociedade colombiana. É importante destacar que a crítica realizada pelo filme o diferencia dos demais que abordam o mesmo tema, onde o narcotráfico geralmente é enaltecido e espetacu-

larizado, reafirmando o estigma criado em seu entorno⁶.

Outra faceta do narcotráfico é retratada em *Rodrigo D*, porém, o filme apresenta uma outra perspectiva, dialogando com o que ficou conhecido como a *cultura da violência*, fazendo referência ao fenômeno social do sicariato. O sicariato teve seu auge no final da década de 80 e início dos anos 90, período em que é produzido o filme. Os sicários são os matadores de aluguel, geralmente jovens, procedentes das zonas periféricas na maioria das vezes, contratados pelos traficantes para resolverem suas negociações. De acordo com Salazar (1990), apesar de ser um produto do narcotráfico, o sicariato não se limitou a ele, sendo usado para realizar acerto de contas também pela classe política e empresarial. Aliás, é após a morte de políticos importantes do país que o fenômeno do sicariato é trazido à tona, colocando o problema desta juventude como a nova protagonista da violência.

Somada ao sicariato, a insurgência de gangues de jovens acaba instaurando uma situação de descontrole da violência, resultando em um altíssimo número de homicídios entre estes jovens, o que irá designar a geração *sem futuro* representada em *Rodrigo D*. O filme retrata o cotidiano desses jovens, mostrando que a cultura da violência já não abarca somente a quem está em relação direta com o sicariato, pois os personagens não são assassinos profissionais contratados. Participam da violência em sua cotidianidade, onde a morte está sempre presente, e neste sentido há uma preocupação da narrativa em retratar a carga simbólica da violência entre estes jovens, as motivações e os sentidos que os fazem participar e serem protagonistas da *cultura da violência*.

Já em *La vendedora de rosas*, novamente o mundo marginalizado é trazido para as telas, retratando o universo das crianças de rua, desde seu lado femini-

6. Ver a análise de Jáuregui e Suarez (2002) sobre alguns filmes que abordam a temática da violência e do narcotráfico.

no⁷. Assim como em *Rodrigo D*, podemos dizer que a problemática abordada em *La vendedora de rosas* trás uma preocupação em mostrar um mundo marginalizado desconhecido para o espectador. Apesar de serem problemas sociais conhecidos, os filmes vêm dar visibilidade a estes sujeitos excluídos, por meio de narrativas que permitem suas intervenções a partir de seus discursos, com suas participações no roteiro, e a partir de seus espaços, com filmagens que se passam nos lugares onde vivem.

Pensando na originalidade da proposta de Gaviria, Duno-Gottberg (2003) afirma que no trabalho do cineasta, o subalterno seria entendido como *aquela que não pode falar*, ou seja, aquele que quase nunca é escutado, pelo fato de se pronunciar a partir de um lugar não hegemônico e, por isso, subalterno. Deste modo, o trabalho de Gaviria seria feito a partir de um diálogo e de um pacto com aqueles que são silenciados e apagados sistematicamente, permitindo ao sujeito subalterno e marginalizado que se expresse de seu lugar, sem se assumir em uma postura hegemônica.

O que o próprio Gaviria irá chamar de *intenção realista* para se referir à sua proposta decorreria de um compromisso ético com a produção de um espaço social onde se torna possível um diálogo com os jovens marginalizados, onde os sujeitos subalternos articulam seu próprio discurso, revelando traços daquilo que, por ser irrepresentável, decorreria de apenas uma pista ou vestígio do real, conforme o artigo de Duno-Gottberg (2003). Essa *intenção* de realismo entende a realidade como algo fragmentário, e não haveria um conceito que lhe desse um sentido estável e abarcável; por isso mesmo, haveria uma impossibilidade de se representar o real, lembrando da limitação dos instrumentos de linguagem, como o cinema, por mais que este consiga reproduzir sons, imagens e movimentos.

7. Filme que valeu a Gaviria a segunda indicação à Seleção Oficial de Cannes. Apesar de não ganhar a Palma de Ouro, o cineasta é o único diretor latino-americano que concorreu duas vezes à categoria de melhor filme nesse festival.

Neste sentido, Duno-Gottberg (2003) usa o termo *huellas de lo real*⁸. Estes *sinais* do real trazem a possibilidade de instâncias discursivas que permitem uma abertura de sentidos, no caso, dos sujeitos marginalizados em sua condição traumática e muitas vezes incompreensível. Esta forma de irrupção do real aparece na obra de Gaviria, pois quando coloca os sujeitos marginalizados na posição de *narradores sociais*, consegue trazer para as telas essa opacidade das crianças de rua e dos jovens marginalizados, excluídos e violentados. O testemunho das experiências destes sujeitos conteria uma espécie de vazio, o que significaria uma impossibilidade de representar sua situação. O vazio e a impossibilidade de representar a situação e as experiências dos sujeitos marginalizados podem ser expressos também nos diálogos dos personagens, deixando os espectadores deslocados diante do universo representando. Ativa-se, assim, um desconcerto por meio do vazio, da ausência e do incomunicável da narrativa marginal que nos é mostrada no trabalho do cineasta.

A reflexão de Gaviria sobre o realismo resultaria em dois elementos para compreender a originalidade do seu projeto: a *intenção de realismo* e o *imperativo ético*, que determinariam uma prática cinematográfica singular, determinando, por sua vez, os procedimentos técnicos e o alcance político do seu cinema, ainda segundo Duno-Gottberg (2003). A participação de atores naturais e a elaboração coletiva do roteiro respondem à intenção realista, que se distancia de qualquer pretensão de objetividade ou reprodução do real. A ética da representação impõe o compromisso de levar às telas experiências que resultam às vezes incompreensíveis e violentas, mas, sobretudo, experiências que fazem parte da vida dos sujeitos marginalizados, cujas vozes tendem a ser objeto de apropriação por parte dos discursos hegemônicos (tanto liberais como os de esquerda), quando não caladas totalmente. Portanto, o alcance político da obra do cineasta seria determinado pela própria prática cinematográfica, na

8. Onde *huella*, traduzido do espanhol, significa pista, vestígio, sinal, pegada.

busca de um realismo com a intenção de incorporar um sujeito social relegado pelos processos históricos de exclusão e exploração sócio-econômicas.

Quando os sujeitos marginalizados operam um discurso que nos resulta alheio e ininteligível, tanto pela realidade representada no filme como pela linguagem de rua dos atores, ficamos deslocados diante do universo do outro. A diferença parece, assim, irreduzível, fazendo com que a narrativa surgida da margem seja assimilada de forma incômoda pelo espectador.

Pensando na estrutura narrativa observada nos três filmes, podemos dizer que as cenas que retratam o modo de vida dos sujeitos marginalizados e envolvidos na criminalidade não desautorizam o discurso dos sujeitos/atores, ao mesmo tempo em que não há a defesa desse discurso. Essas reflexões são apresentadas pelo diretor no trecho que segue:

El director de la película no puede juzgar a sus personajes, sino sólo pretender acompañarlos durante el transcurso del relato. Si los juzga, los detiene en su movimiento dramático que parte de algo y busca algo... La obligación del director es testificar esta transformación. Esto es ver a los personajes en el tiempo. Pero ver a las personas en el tiempo significa además aprender a verlas con paciencia y permisibilidad, deteniendo el juicio momentáneo para entender el espacio humano en el que despliegan su vida. La mirada humana sobre una persona no es otra cosa que verla en el tiempo. Esta ventaja del cine de ficción debería ser aprendida por todos nosotros. Ver a los demás en el tiempo, con su carga inevitable y su sorpresa, aunque su presente sea un problema oscuro sin solución. (Gaviria, 1996, p.5).

Em *La vendedora de rosas*, não há a defesa do modo de vida das ruas, pois o filme nos mostra a falta de estrutura pela qual passam os personagens, assim como a falta de proteção em relação à violência – tanto a que praticam como a que sofrem. Por outro lado, o filme também não condena esse modo de vida. Durante toda a narrativa, quando vemos as cenas do dia-a-dia das crianças que usam drogas, roubam, se prostituem ou até mesmo matam, não há um julgamento moral por parte do olhar narra-

tivo sobre a ação dos pequenos moradores de rua. Mesmo com a humanização dos personagens, mostrando-nos suas vidas permeadas de sonhos, valores e dignidade, o filme não aponta para uma saída, nem para pior nem para melhor, da condição em que vivem essas crianças. A última cena nos leva ao mesmo lugar onde o filme começou, e essa circularidade parece reforçar a idéia de falta de expectativas para o problema social denunciado no filme.

A falta de expectativas também é expressa com o suicídio do personagem principal de *Rodrigo D*, onde não há a condenação do ato, assim como não se condena a violência praticada por seus amigos. E no filme *Sumas y restas*, embora o protagonista não tenha um final trágico como nos outros dois filmes, ele perde tudo o que tem (incluindo sua dignidade e seus valores de classe média), após sua rápida e fracassada incursão no mundo do narcotráfico.

Podemos nos perguntar então qual o sentido da denúncia social realizada por Gaviria, já que em seus filmes não há explícita nenhuma saída apontada para a situação dos sujeitos marginalizados ou envolvidos com a criminalidade. Este aspecto aparece na crítica feita por Paranguá (2003) ao filme *La vendedora de rosas*, que comoveria o espectador pelas cenas que mostram a marginalidade nas ruas da cidade, deixando de lado os fatores da violência cuja complexidade representa um desafio.

Dentro do contexto de aprofundamento das desigualdades sociais que acompanham a América Latina na década de 90, podemos dizer que nos filmes de Gaviria colocar a possibilidade de mudança em perspectiva não está em questão. De acordo com Xavier (1993), na década de 90 temos em toda a América Latina a radicalização de sua condição periférica, com o abandono de uma ótica otimista que entendia que a condição de subdesenvolvimento seria superada. O que pode ser apontado como uma contradição da proposta do cineasta seria decorrente de uma contradição social mais ampla, onde nossa sociedade, tida como moderna, democrática e desenvolvida, não consegue resolver problemas de ordem básica que a acompanham desde seu surgimento. Essa idéia está implícita no final do filme

La vendedora de rosas, onde podemos ler que há 150 anos, Andersen⁹ escrevia sobre estas mesmas crianças de rua, assumindo um caráter de advertência ao espectador. Esta advertência é ainda mais incisiva nos créditos finais de *Rodrigo - D*, dedicando o filme à memória dos quatro atores principais, que sucumbiram à absurda violência de Medellín, antes de completarem os 20 anos de idade.

Esta preocupação em mostrar um mundo desconhecido para o espectador irá dialogar com o contexto no qual as produções de Gaviria se inserem, ao retratar uma cultura que se constitui à margem, na qual vítimas e artífices se confundem no plano imediato de uma sociedade marcada pela violência, pela guerrilha e pelo narcotráfico. De acordo com Jáuregui e Suárez (2002), a marginalidade e a violência aparecem no cenário artístico da Colômbia desde fins dos anos 80. A vida das *comunas* e das zonas marginais de Medellín passa a ser objeto de interesse de romancistas, escritores, críticos e cineastas, interesse também de analistas sobre o tema da violência, como antropólogos, sociólogos e comunicadores sociais, lembrando que na Colômbia a violência é um assunto central. Dentro destas produções,¹⁰ o trabalho de Gaviria aparece como uma ruptura com os discursos sobre a marginalidade e violência, pois nos filmes se explicitam as fronteiras internas da cidade que dividem os habitantes dos espaços urbanos centrais e os habitantes dos espaços marginais e periféricos onde prosperaram as *comunas*. Os autores também afirmam que as obras do cineasta são inovadoras no que diz respeito ao modo como lidam com a alteridade, rejeitando os discursos que julgam os setores sociais marginalizados como *descartáveis*, como meros detritos de um modo de vida onde o consumo é colocado como formador de identidades.

9. Andersen, escritor de contos infantis do século XIX, escreveu *A pequena vendedora de fósforos*, obra na qual o filme *La Vendedora de rosas* é baseado.

10. Os autores citam uma série de obras literárias e cinematográficas produzidas no país, que teriam um caráter menos crítico e mais comercial em relação ao trabalho de Gaviria.

Analisando as obras de Gaviria, Ramirez (2004) diz que os filmes são essenciais para entendermos as novas identidades e imaginários culturais – sobretudo juvenis – da Colômbia contemporânea. A partir da periferia de Medellín, a violência nos é mostrada como resultado de transformações políticas e sociais, como a implantação de políticas neoliberais, as contradições de um processo de globalização periférica e a instabilidade do Estado:

Los escenarios de las películas de Gaviria muestran la otra cara de una ciudad conocida por su desarrollo económico e industrial; estos escenarios reflejan la multitemporalidad en la ciudad de Medellín: estas películas exponen la relación dinámica entre la cultura local de las comunas y la cultura global capitalista donde el modelo de centro-periferia se ha desmantelado (Ramírez, 2004, p. 4).

É importante destacar a crítica de Gaviria, presente no artigo de Jáuregui e Suárez (2002), à idéia de uma *humanidade descartável*, pois para o cineasta estes jovens criam suas próprias formas de subsistência e não mendigam nem esperam nada do resto da sociedade. Por outro lado, nos filmes de Gaviria não há uma busca por solucionar o problema da marginalidade. O fato de que o filme não modificou a realidade dos jovens, que permaneceram na mesma situação que se encontravam antes da realização do filme, não descarta a idéia de se intencionar mostrar esta realidade, que pode ser entendida a tantos outros jovens e crianças, vítimas das condições econômicas que fazem parte da configuração social de grande parte das metrópoles de toda a América Latina.

Para Jáuregui e Suárez (2002, p. 237), os filmes não sustentam a ilusão de se apreender esta outra realidade, pois o diretor colombiano parte da renúncia à inteligibilidade ou tradução desta alteridade: *“La aparición de los actores naturales en la narración fílmica, la ininteligibilidad de la imagen y del lenguaje, la constante resistencia a la traducción y la alusión a la alteridad como externa al acto de representación, reinstalan la asechanza ética de lo <Real>”*. Os autores concluem que os filmes de Gaviria não julgam o outro, promovendo sua redenção,

e nem o resignificam como subalterno. O encontro que o trabalho do cineasta possibilita entre o espectador e as experiências dos jovens marginalizados resultaria em uma tentativa de se reduzir a indiferença, resultando na ética da representação a que se refere Duno-Gottberg (2003), ou responsabilidade ética, decorrente, por sua vez, da intenção realista do trabalho de Gaviria. Assume-se, deste modo, a incompreensibilidade e alteridade do subalterno, resultando em um encontro – intermediado pelo cineasta – com o sujeito marginalizado:

La maquina moderna de representación que es el cine, funciona aquí como una lente que rarifica la ciudad, redefiniéndola espacial, cultural e socialmente, recorriendo los límites de la lógica del capitalismo tardío en las periferias. La ciudad marcada por el consumo, la devoración y los desechos humanos, definida por una densa trama de exclusiones y escrita con los trazos caprichosos de la violencia, es también el espacio de la vida cotidiana, de la humanidad no reducible a objeto, de la afirmación de los vínculos sociales, de solidaridad, y – más importante aún – el lugar de un encuentro mediático con el Otro, que intenta evitar la irrealidad del simulacro (Jáuregui E Suárez, 2002, pp. 388-389)

Podemos dizer que a denúncia de Gaviria se dirige também à passividade do espectador, sugerindo que ele veja o que está diante dos olhos. Não se trata de uma realidade distante e pouco conhecida. Se ele revela os códigos das ruas e o mundo marginal, não o faz com alarde ou como espetáculo. Deste modo, as narrativas, mesmo caracterizadas por um certo olhar pessimista, irão se posicionar contra os discursos dominantes, sejam eles da ficção ou não, que tratam o sujeito marginalizado como simplesmente delinquente ou desprezível, ao mesmo tempo em que se posicionam também de modo contrário à romantizações estéticas de setores marginais, como algumas produções latino-americanas recentes.

No entanto, é importante não perdermos de vista que é a visão do cineasta sobre uma determinada estrutura social, que nos é mostrada nos filmes: é ele que, mesmo com a ajuda participativa dos ato-

res/sujeitos, escolhe o que deve ou não ser mostrado, deixando entrever em sua leitura a realidade da marginalização e do narcotráfico na sociedade colombiana. Como observa Xavier (1977), o cinema, como qualquer forma de linguagem, estrutura discursos a partir de uma perspectiva que obedece a critérios formais que lhes são próprios, mas que também obedecem a elementos sociais. A montagem de um filme, selecionando algumas cenas em detrimento de outras, obedecendo determinada seqüência, tem em vista a realização de um objetivo sócio-cultural. Assim, haveria em cada filme uma ideologia de base que pretenderia explicar, postular ou redesenhar fatos históricos, políticos e sociais, sempre por meio da construção de uma narrativa ficcional.

No caso específico do trabalho de Gaviria, é certo que a montagem dos filmes, a partir da perspectiva do cineasta, redefine em parte o discurso dos atores não-profissionais. Mas, ainda assim, a ficção se deixa perpassar pela presença física, pela atuação e representação dos próprios sujeitos que em tese deveriam pertencer à ficção. Esta relação pode ser observada na narrativa dos três filmes, na tentativa do cineasta em estabelecer um diálogo com os sujeitos marginalizados ou envolvidos na criminalidade, expressa na própria intervenção e atuação dos mesmos na narrativa.

Deste modo, os filmes de Gaviria trazem para as telas um quadro característico não somente da Colômbia, mas também de vários países latino-americanos que apresentam vários problemas em comum, assim como cada país também apresenta suas particularidades. No caso específico da Colômbia, a questão da violência¹¹ é um assunto central que acompanha o país desde sua formação. Nos anos 80 e 90, o país passa por transformações sociais significativas e esses resultados irão aprofundar e

11. A Colômbia das décadas de 80 e 90, período retratado nos filmes de Gaviria, apresenta-se como um dos países mais violentos do mundo, com um alto índice de homicídios entre a população, problema que se torna ainda mais crítico quando sabemos que a maioria das vítimas são jovens (Cf. Alcalá, 2000).

remodelar o problema da violência, aspectos com os quais as obras de Gaviria dialogam, sobretudo com relação à violência urbana. Assim, o trabalho do diretor irá estabelecer uma relação com outras obras que tratam do mesmo tema, posicionando-se

contra um discurso dominante sobre o sujeito marginalizado, estabelecendo ao mesmo tempo uma relação com o contexto de violência da sociedade colombiana e no qual a produção dos seus filmes se insere.

Referências bibliográficas

- ACCIÓN! *Cine en Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007. Disponível em: <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/137.htm>> Acesso em 09 mai 2009.
- AVELLAR, J. C. (1995). *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: Ed. 34; São Paulo: Edusp.
- BENJAMIN, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- BIRRI, F. (2006). Um construtor de utopias. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, ed. 127, set.
- DUNO-GOTTBERG, L. (2003). Víctor Gaviria y la huella de lo real. *Revista Objeto Visual*, Caracas: Fundación Cinemateca Distrital, n. 9, jul 2003. Disponível em: <http://cinemateca.org.ve/objetovisual_09> Acesso em 01 jun 2006.
- GAVIRIA, V. (1996). La vendedora de rosas: reflexiones sobre los niños de la calle en Medellín. *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, n. 245, jun-sep.
- JÁUREGUI, C. A; SUÁREZ, J. (2002). Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en *Rodrigo D No futuro*, *La Vendedora de Rosas* y *La Virgen de los Sicarios*. *Revista Iberoamericana*, Caracas, v. 68, n. 199, abr/jun 2002. Disponível em: <http://www.geocities.com/jauregca/gaviria_vendedora.pdf> Acesso em 05 set 2006.
- PARANAGUÁ, P. (2003). El neorrealismo latinoamericano. *Cinemas Revista de cinema e outras questões audiovisuais: Neo-realismo a América Latina*, Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 34, abr-jun.
- RAMÍREZ, N. (2004). *Rodrigo D. No futuro* y *La Vendedora de Rosas*: vivencias multitemporales en un espacio posmoderno. *Revista de literatura, cultura y arte latinoamericano y peninsular Tatuana*, Universidad de Pittsburgh, n. 1. Disponível em: <<http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero1/rodrigo.pdf>> Acesso em 28 nov 2007.
- RUFFINELLI, J. (2006). Una mirada regional que se hace universal. *Cuadernos de Cine Colombiano*, Bogotá: Cinemateca Distrital, n. 3, 2003. Disponível em: <<http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadernosdeCineN3.pdf>> Acesso em 20 ago 2006.
- SALAZAR, A. (1990) *No nacimos pa' semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: Editorial CINEP. SALAZAR, A. (2002). Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente? In: *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Siglo del Hombre. STAM, R. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós. XAVIER, I. (1977). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. XAVIER, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Perspectiva. 1990 – *Retomada do cinema latino-americano*. Artigo presente no catálogo do IV Festival de cinema latino-americano de São Paulo, jul 2009.

Referências filmográficas

Rodrigo D – No futuro. Direção: Víctor Gaviria. Colômbia, 1989. 93 minutos.

La vendedora de rosas. Direção: Víctor Gaviria. Colômbia, 1998. 116 minutos.

Sumas y restas. Direção: Víctor Gaviria. Colômbia, 2004. 108 minutos.