

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Naira Reinaga de Lima

**¡ MÁTATE, MI AMIGO, MÁTATE!
PERIFERIA, MARGINALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA
NO CINEMA DE VÍCTOR GAVIRIA**

**Marília
2011**

Naira Reinaga de Lima

**¡ MÁTATE, MI AMIGO, MÁTATE!
PERIFERIA, MARGINALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA
NO CINEMA DE VÍCTOR GAVIRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
da Universidade Estadual Paulista - Campus de
Marília.

Orientadora: Célia Aparecida Ferreira Tolentino

**Marília
2011**

Ficha catalográfica elaborada pelo
Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação – UNESP – Campus de Marília

Lima, Naira Reinaga de.

L732m Mátate, mi amigo, mátate! : periferia, marginalização e
violência no cinema de Victor Gaviria / Naira Reinaga
de Lima. – Marília, 2011
147 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado – Ciências sociais) - Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2011

Bibliografia: f. 116-122

Orientador: Célia Aparecida Ferreira Tolentino

1. Cinema latino-americano. 2. Cinema colombiano.
3. Realismo. 4. Violência e questão urbana. Autor. II. Título.

CDD 302.2343

Naira Reinaga de Lima

**¡ MÁTATE, MI AMIGO, MÁTATE!
PERIFERIA, MARGINALIZAÇÃO E VIOLÊNCIA
NO CINEMA DE VÍCTOR GAVIRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
da Universidade Estadual Paulista - Campus de
Marília.

Aprovado em 18 de março de 2011

BANCA EXAMINADORA

Célia Aparecida Ferreira Tolentino (Orientadora) – Departamento de Sociologia e
Antropologia da Universidade Estadual Paulista – Campus de Marília

Fátima Aparecida Cabral – Departamento de Sociologia e Antropologia da
Universidade Estadual Paulista – Campus de Marília

Andrea Celia Molfetta – Departamento de Cinema da Universidade Estadual de
Campinas / Universidad de Buenos Aires

*Dedico este trabalho aos meus irmãos,
Lenore, Celso e Vinícius.*

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço à professora Célia Tolentino, grande incentivadora desta pesquisa, sempre atenciosa, dedicada e empenhada na orientação de todas as fases deste trabalho.

Aos professores que aceitaram participar da banca de qualificação e de defesa desta dissertação: Marcos Del Roio, Paulo Teixeira, Fátima Cabral e Andrea Molfetta. A todos, agradeço pela leitura atenciosa e considerações feitas ao meu trabalho.

Aos amigos Flora, Bruno e, em especial, a Fábio Paiva, por todo o apoio e companhia no meu exame de qualificação.

Ao professor William Jimenez, pela supervisão do trabalho de pesquisa realizado em Medellín e toda a ajuda oferecida para que minha estadia lá fosse o mais proveitosa possível.

Ao cineasta Víctor Gaviria, que gentilmente me recebeu em sua casa para conceder a entrevista sobre seu trabalho. Igualmente agradeço ao professor Oscar Mario e ao roteirista Hugo Restrepo, que foram os responsáveis pelos contatos com o diretor.

À Carla, Lica, Silvana e aos demais companheiros do Grupo de Estudos Baleia na Rede. Às colegas da Unicamp: Fernanda, pelas sugestões feitas ao meu trabalho, e Natália, por facilitar os contatos para que Andrea participasse da banca de defesa.

A Alexandre, pelas conversas e por toda a compreensão, paciência e companheirismo. Agradeço também à minha família que, apesar de minha distância desses anos todos, sempre me incentivou e amparou nos momentos em que precisei.

Por fim, agradeço à FAPESP pela bolsa de mestrado concedida, facilitando as condições para que eu realizasse esta pesquisa.

RESUMO

Considerando as reflexões sobre o cinema latino-americano, propomos a análise dos filmes *Rodrigo D. No futuro* (Colômbia, 1990), *La Vendedora de Rosas* (Colômbia, 1998) e *Sumas y Restas* (Colômbia, 2004), todas do cineasta colombiano Victor Gaviria, discutindo a forma como estes filmes abordam a questão da marginalidade, pobreza e violência urbana na Colômbia atual. Dialogando com a tradição da cinematografia política latino-americana, as obras do cineasta nos colocam importantes reflexões sobre a realidade da América Latina. Com uma proposta de realismo diferenciada, com o uso de atores não-profissionais que participam da elaboração do roteiro, os filmes representam também uma inovação em relação ao cinema latino-americano atual, pois permitem a intervenção dos sujeitos que pretende representar a partir de seus próprios espaços e discursos. Tentaremos mostrar em nossa análise como a proposta de realismo destes filmes problematiza os resultados do processo de modernização periférica pelo qual passou a Colômbia nos últimos anos e como examina essa realidade na vida dos sujeitos que deste processo herdam, fundamentalmente, os efeitos nefastos.

Palavras-chave: Cinema latino-americano, cinema colombiano, realismo, violência e questão urbana.

RESÚMEN

Considerando las reflexiones sobre cine latinoamericano, proponemos el análisis de las películas *Rodrigo D No futuro* (Colombia, 1990), *La vendedora de rosas* (Colombia, 1998) e *Sumas y restas* (Colombia, 2004), todas del cineasta colombiano Víctor Gaviria, discutiendo como se trata la cuestión de la marginalidad, pobreza y violencia urbana en Colombia actual. Dialogando con la tradición de la cinematografía política latinoamericana, las obras del cineasta nos traen importantes reflexiones sobre la realidad de América Latina. Con una propuesta de realismo diferenciada, con el uso de actores no-profesionales que participan de la elaboración del guión, las películas representan también una innovación en relación al cine latinoamericano actual, pues permiten la intervención de los sujetos que se pretende representar a partir de sus propios espacios y discursos. Pretendemos analizar como la propuesta de realismo de las películas problematiza los resultados del proceso de modernización periférica por lo cual ha pasado Colombia en los últimos años, desde la vida de los sujetos que de ese proceso heredan, fundamentalmente, los efectos nefastos.

Palabras clave: Cine latinoamericano, cine colombiano, realismo, violencia y cuestión urbana.

SUMÁRIO

Introdução	9
 Parte I – O cinema latino-americano	 17
1 Do <i>Nuevo Cine</i> às produções atuais	19
1.1 Considerações gerais sobre o cinema latino-americano atual	30
1.2 O cinema colombiano	35
 Parte II – O cinema colombiano de Víctor Gaviria	 33
2 Rodrigo D No futuro ¡Mátate mi amigo, mátate!	44
3 La vendedora de rosas e o lado feminino da vida nas ruas	64
4 Sumas y restas. A ilusão do dinheiro fácil no negócio das drogas	82
 Parte III – Considerações gerais sobre a proposta realista de Gaviria	 102
5 Da tradição política do <i>Nuevo Cine</i> ao cinema periférico contemporâneo	102
 Considerações finais	 113
 Referências	 116
 Filmografia	 123
 Apêndice – Entrevista a Víctor Gaviria	 124

INTRODUÇÃO

O cinema latino-americano tem como expoentes tradicionais o Brasil, a Argentina e o México, sendo que os dois primeiros, mais conhecidos entre nós, carregam também um considerável número de estudos e debates estabelecidos em torno deles, por diversas linhas de pesquisa. Esses estudos são referências centrais para nosso trabalho e, na medida do possível, transpomos algumas dessas análises para o cinema latino-americano de um modo geral, sem deixar de reconhecer e apontar suas especificidades.

Com relação à crítica cinematográfica colombiana, ela se encontra limitada se comparada com a produção brasileira e argentina, o que é um reflexo também da pouca tradição que tem o cinema colombiano dentro da produção latino-americana, como mostramos em nossa análise. Embora a produção cinematográfica colombiana tenha se expandido nos últimos anos, quase nenhum desses filmes chegou aos espectadores brasileiros, salvo em algumas mostras de público restrito. Isso 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 do cineasta que será objeto de nossa análise. Escolhemos os três longas-metragens produzidos por Víctor Gaviria, *Rodrigo D No futuro* (Colômbia, 1990), *La vendedora de rosas* (Colômbia, 1998) e *Sumas y restas* (Colômbia, 2004). São filmes que nos chamaram a atenção pela forma com que lidam com a questão da pobreza, marginalização e violência em uma grande cidade latino-americana, a cidade de Medellín durante as décadas de 80 e 90.

Partindo da análise dos filmes, a proposta desta pesquisa é compreender como as obras de Gaviria se articulam com questões sociais mais amplas, trazendo elementos que nos possibilitam realizar uma leitura da realidade colombiana e latino-americana. Para isso, apresentaremos algumas considerações de caráter metodológico sobre o cinema e seu uso como objeto de estudo nas Ciências Sociais.

A imagem posta em movimento e fazendo analogia ao espaço real provoca no espectador o que ficou conhecido como a *impressão de realidade*. A própria ideia de *impressão* nos mostra os limites e dificuldades ao se falar da realidade e sua possível representação. Como nos lembra Stam (1999), o termo realismo, por si só, tem sentidos

muitos amplos e uma carga pesada, não havendo uma definição rigorosa para ele¹. Do mesmo modo, no cinema o realismo tem um sentido amplo, variando de acordo com a própria concepção de realidade que se deseja representar.

Stam (1999) aponta várias definições atribuídas ao realismo cinematográfico, que vão desde questões ligadas à verossimilhança até o realismo de resposta subjetiva, relacionado com o que quer acreditar o espectador. De todos os modos, o realismo foi questionado e tratado por vários teóricos e por diversas abordagens, desde o realismo naturalista, passando por abordagens marxistas e estruturalistas, além das contribuições da semiótica².

A teoria mais tradicional do cinema apresenta o debate sobre o realismo e o formalismo³ para discutir as possibilidades de representação da realidade através da sétima arte. Um primeiro deslocamento dessa teoria deixa de dar ênfase ao realismo como capaz de descrever e representar o mundo real, para entendê-lo como questão de escolha estética. Contudo, estudos mais atuais privilegiam a discussão não somente em termos artísticos, mas ampliam a possibilidade de abordagem ao entender o cinema como produto social. Devemos destacar aqui o pressuposto do qual partimos, a saber, de que todo tipo de cinema, mesmo que contenha uma proposta de representação realista, é sempre considerado ficcional, na medida em que sempre haverá o olhar da câmera intermediando o olhar do sujeito que apreende e recorta o real, tornando-o assim ficção.

Sobre a representação do real no cinema, Menezes (2003) nos lembra da impropriedade de se pensar a imagem fílmica como simples reprodução ou representação do real, por mais que alguns gêneros, como o documental, se proponham a representar uma suposta verdade. Neste sentido, a relação entre imagem e real deve ser entendida a partir do que o autor denomina como *representificação*, onde o filme permite a construção de sentidos, o que envolve também sua relação com o espectador. As investigações sobre a sétima arte devem levar em conta essas relações de construção de significados, pois os filmes “dizem mais sobre as formas de se construir o mundo do que sobre este mundo propriamente dito” (MENEZES, 2003, p. 94), tornando assim todo filme uma ficção.

¹ Como observa o autor, quando o termo começa a ser usado no século XIX, é relacionado à busca pela representação do mundo real, em debates estabelecidos com a filosofia e a literatura.

² Outra definição de realismo apontada pelo autor se relaciona à intenção de criar uma representação inovadora como resposta a um modelo dominante anterior, como o neo-realismo italiano e o Cinema Novo, que inovam tanto no estilo proposto quanto nas temáticas sociais de uma forma que até então não eram abordados pelo cinema tradicional, o que será abordado no capítulo seguinte.

³ Uma síntese desse debate corresponde à oposição entre os sistemas teóricos de Bazin e Eisenstein. Ambos elaboraram uma teoria coerente e com pressupostos ideológicos bem definidos, atribuindo um papel central à montagem e levando a duas concepções opostas de cinema: o realismo cinematográfico e o cinema como discurso (Cf. Aumont, 1995 e Xavier, 1977).

Como observa Xavier (1977, p. 10), o cinema “como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”. A construção da narrativa ficcional estará perpassada por uma ideologia de base, que pretende explicar, contestar ou postular fatos históricos e sociais por meio do filme. Portanto, por estar condicionado por uma fonte produtora, o discurso veiculado pelo cinema é sempre ficcional, por mais que contenha uma proposta de representação realista.

Analisando as relações entre cinema e sociedade, Sorlin (1992) afirma que as produções cinematográficas, e também a televisão, não apenas utilizam as imagens aceitas pela sociedade, mas também podem criar novas visões, que podem ser visões de força, de violência, de miséria, etc. Por sua vez, essas visões são capazes de difundir estereótipos visuais próprios de uma formação social específica, estabelecendo-se uma complexa relação entre a produção cinematográfica e a ideologia de uma sociedade, onde um exerce influência sobre o outro. Assim, os filmes, entendidos como expressões ideológicas, participam na reelaboração e na difusão da ideologia em uma sociedade.

Ao mesmo tempo em que o cinema é entendido como discurso ideológico, ele obedece a elementos sociais, exatamente por estar inserido em condições sociais e materiais específicas que marcam sua produção. E é neste sentido que nos interessa o uso do cinema como objeto de estudo nas Ciências Sociais, já que toda obra de arte sintetiza um determinado contexto social, traduzindo a realidade na qual se insere.

Entretanto, queremos destacar que as análises fílmicas não devem partir dos contextos sociais onde se inscrevem os filmes, mas sim o contrário. Neste sentido, tomamos as considerações de Xavier (1983, p. 14), que leva em conta as particularidades de organização interna a cada filme:

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como a imagem e o som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade.

Nesta abordagem, o narrador⁴ tem um papel fundamental, pois é ele quem organiza os

⁴ Tomamos a análise de Gaudreault e Jost (1968), onde o narrador não deve ser entendido como o

elementos da imagem e som, cobrando sua presença dentro do filme. A análise de cada obra deve girar ao redor do ponto de vista desse narrador, destacando as tensões e contradições aí existentes e como se estabelece, desta forma, um diálogo crítico entre os filmes e o contexto no qual suas produções se inserem.

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. Ao assumir valor como documento histórico, o cinema traz 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.

O trabalho de Gaviria partilha de alguns pressupostos da cinematografia política latino-americana dos anos 50 e 60, quando o movimento do *Nuevo Cine*, influenciado pelo neo-realismo, desenvolveu a proposta de um cinema realista e de denúncia social. Para situarmos o trabalho do cineasta colombiano, apresentaremos na primeira parte desta dissertação uma introdução ao cinema latino-americano, desde sua formação, passando pelo movimento do *Nuevo Cine* e seus principais expoentes, chegando às produções mais atuais. Ainda nesta primeira parte, apresentaremos também um breve histórico sobre o pouco conhecido cinema colombiano, afinal, é nele que se inserem as obras de Gaviria.

Tentaremos mostrar em nossa análise como a proposta do diretor representa importantes transformações no cinema latino-americano dos anos 90, abordando o contexto histórico e social dentro de 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 violência é um assunto central que acompanha o país desde sua formação e, portanto, não está limitada à existência da guerrilha surgida nos anos 60 que perdura até os dias atuais. A história do país sempre foi marcada pela

narrador verbal explícito que conta os acontecimentos para o espectador, mas sim como a instância narradora responsável por manipular o conjunto da rede audiovisual, criando o discurso cinematográfico. Interessante notar que esta concepção reforça a ideia do cinema como algo construído.

violência, com guerras civis nos séculos XIX e XX decorrentes da violência política bipartidarista que dividiu o país. Como informa Alcoforado (2002), em meados do século XX surgiu uma nova configuração social no país, onde o conflito de classes entre a elite dominante em combate com camponeses e guerrilheiros marxistas desencadeia a guerrilha, que só na década de 90 matou mais de 35 mil pessoas.

Em seu estudo sobre a violência colombiana, Pecaute (1997) afirma que em 1948, após o assassinato do líder populista e candidato à presidência Jorge Eliécer Gaitán, o país entra em um período turbulento, com uma onda de violência que segue nas próximas décadas. Para especificar melhor essa situação, os estudiosos sobre o tema costumam dividir a violência por períodos. Assim, o primeiro período, conhecido como *La violencia*, é marcado por perseguições políticas e assassinatos nos anos seguintes à morte de Gaitán, tanto no meio rural como no meio urbano. Esse primeiro período desencadeou um conflito marcadamente político, o que, na análise de Kantaris (2009), o diferencia dos demais. A segunda fase da violência, situada na década de 60, se relaciona com a insurgência da guerrilha, e o conflito prevalece no meio rural. Já a terceira fase da violência, notadamente urbana, traz a discussão sobre a pobreza, a marginalização e seu vínculo com o narcotráfico no país nos anos 80. Segundo o autor, poderíamos pensar ainda em uma quarta fase da violência, globalizada, resultado do deslocamento de operações ilegais acompanhada de uma migração massiva da população para outros países⁵.

Na análise de Pecaute (1997), a memória ligada ao primeiro período da violência permanece inscrita na sociedade, sendo passada de geração em geração. Nas periferias urbanas atuais, muitas pessoas ainda atribuem sua situação a essa época, o que, entre outros fatores, perpetuou um imaginário social da violência. A nova onda de violência urbana que surge no final da década de 70 contribui para reforçar este imaginário, onde a violência é vista como um dado *normal* da sociedade colombiana. Ainda segundo o autor, isso representa uma dificuldade para perceber as novas dimensões do problema na atualidade.

Como nos informa Ruffinelli (2003), é a partir da década de 80 que na Colômbia o narcotráfico, a guerrilha e o surgimento de grupos paramilitares transformam significativamente o país, caracterizando-o por ser um dos mais violentos do mundo. A violência no âmbito político e social é marcada por conflitos armados entre os grupos

⁵ O problema social da migração colombiana é significativo. Além dos conflitos políticos, temos também como fatores a pobreza e a busca por melhores condições econômicas. Entre 1985 e 2005, o número de deslocados internamente pelo conflito é estimado em 3,7 milhões de pessoas. Dados oficiais mostram que 3,3 milhões de colombianos viviam fora do país em 2005, representando 8% da população total (Fonte: *Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas* - Colômbia).

guerrilheiros FARC e ELN, que continuam combatendo, e grupos armados paramilitares e de narcotraficantes. Especificamente na cidade de Medellín, foi a época de crescimento e auge do cartel que ficou conhecido internacionalmente sob o comando de Pablo Escobar, morto em 1993 como resultado de um combate intenso à guerrilha e ao narcotráfico por parte do governo colombiano.

Contudo, o problema da violência no país não pode ser reduzido somente aos termos guerrilha e narcotráfico. Como nos informa Gautier (2004), em 30 anos 70% da população colombiana passou a residir nas cidades, sendo a desterritorialização uma experiência cotidiana dos colombianos. Na atualidade, o problema é agravado com o fenômeno dos *desplazados*⁶, onde temos grandes deslocamentos populacionais decorrentes da fuga de regiões afetadas pela guerrilha e pelos paramilitares, o que acarretou no crescimento desordenado das suas maiores cidades, como Bogotá e Medellín, onde a população praticamente duplicou nas últimas duas décadas⁷.

O país depara-se com um quadro onde podem ser constatadas todas as mazelas de um país atrasado no panorama da economia mundial. A partir de um acelerado processo de urbanização, que assim como em outros países, como o Brasil, se relaciona a um processo mais amplo de modernização, temos a formação das grandes metrópoles e, concomitantemente, a formação de periferias e espaços marginais subjacentes às grandes cidades. Deste processo decorrem problemas como a acentuação da pobreza, marginalização e exclusão social, a infância abandonada e a intensificação da violência, inseridos dentro de um quadro complexo que se associa às demandas de nova ordem: consumo, inserção tecnológica, educação competitiva, lazer, e etc.

Neste cenário, a situação de violência da Colômbia nas décadas de 80 e 90, período retratado pelos filmes de Gaviria, se mostra em proporções alarmantes. O problema se apresenta de forma ainda mais crítica quando sabemos que a maioria dos assassinatos são de jovens, e em Medellín, é justamente essa relação entre violência e juventude que sobressai. Em seu estudo sobre a violência, Salazar (2002a) informa que durante a década de 80, as estatísticas de morte na cidade são equivalentes somente às de países em guerra, sendo que 70% das vítimas estão entre os 14 e 20 anos de idade⁸.

⁶ *Desplazado* pode ser traduzido de forma livre como *deslocado, sem lugar*.

⁷ De 1995 a 2005, quase 2 milhões de pessoas migraram para as cidades, fugindo das zonas controladas pela guerrilha ou pelos paramilitares. Neste período, a população de Bogotá passa de 4 para 8 milhões de habitantes, enquanto que em Medellín este número salta de 2 para 3 milhões. (Fonte: *Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas* - Colômbia).

⁸ Nos últimos anos, vemos a formação de um novo quadro social a partir do governo conservador de

A cidade de Medellín é notadamente reconhecida como a capital industrial do país. Na análise de Arroyave, (2005), a projeção da cidade simbolizando a modernidade e o progresso procurou forjar uma imagem que esconde os custos de seu projeto de modernização. Dentro do processo de crescimento desordenado da cidade, temos a formação de ocupações que dão origem aos bairros periféricos onde prosperam a pobreza e a violência. Como observa Ramirez (2004), se Medellín é conhecida pelo seu desenvolvimento industrial, comercial e artístico, por outro lado a cultura da violência e do narcotráfico que se propagou na cidade também a tornaria famosa. Apesar da violência ser originada por vários setores sociais, é nas periferias e zonas populares que ela se concentra.

No mesmo sentido, Salazar (2002b) afirma que é nos bairros periféricos onde morrem os jovens que se concentra a maior parte do problema da violência urbana. Apesar dos crimes relacionados com a violência política e a guerra dos cartéis terem grande conotação pública, eles são estatisticamente pouco significativos ao lado da violência cotidiana que prolifera nos bairros, e mesmo que a violência tenha se projetado das periferias para outros setores da cidade, o saldo grosso das vítimas se produz nos próprios bairros, completa o autor.

Os resultados das transformações pelas quais passa a Colômbia nos anos 80 e 90 aprofundam e remodelam a questão da violência, e as dimensões assumidas pelo problema são aspectos com os quais as obras de Gaviria dialogam diretamente, sobretudo com relação à violência urbana. Estas análises estão presentes na segunda parte do trabalho, onde os capítulos seguintes se dedicam a cada um dos filmes.

Em *Rodrigo D No futuro*, temos a representação da juventude das periferias de Medellín no final da década de 80, período marcado pelo descontrole da violência urbana com um altíssimo índice de assassinatos entre os jovens, designando a geração *sem futuro*, tal como é sugerido no título. Em *La vendedora de rosas*, novamente temos a questão da marginalização e da pobreza presentes. Estes temas são abordados a partir da perspectiva da infância abandonada, mostrando o cotidiano das crianças de rua, e mais especificamente, trazendo a dimensão do problema sob o ponto de vista feminino, pois as personagens aqui são meninas de rua. A temática de *Sumas y restas* distancia-se dos outros dois filmes, pois aqui as personagens não são sujeitos marginalizados. O protagonista é Santiago, jovem de classe média-alta que se envolve com o narcotráfico. O filme procura problematizar os resultados da riqueza que acompanharam a atividade ilegal no país durante os anos 80.

Durante a análise dos filmes, também usamos trechos da entrevista concedida pelo

cinasta⁹, que nos traz algumas reflexões e referências importantes sobre seu trabalho. Cabe aqui uma observação. É certo que o cineasta, diferente do narrador, é exterior à obra, o que significa que manifestos e escritos de sua autoria (e, no nosso caso, a entrevista), mesmo que sejam importantes, não contém aquilo que Xavier (1983) denomina como a “verdade da obra”. Na análise do crítico, é a obra que cria o autor, e não o contrário, o que quer dizer que as análises não são sobre o que o autor nos diz sobre seu próprio trabalho, mas sim sobre “o sentido de suas invenções – incluído o narrador – no conjunto de relações internas à obra” (XAVIER, 1983, p. 14). Tomando este cuidado, gostaríamos de propor que a entrevista seja utilizada como fonte documental para nossas análises, pois a percepção do autor sobre o processo de produção de suas obras traz muitas informações interessantes, e juntamente com as análises fílmicas, irão orientar a discussão e abordagem teórica que apresentamos na última parte deste trabalho.

No último capítulo, privilegiamos as discussões levantadas por diversos críticos sobre o cinema de Gaviria, e primeiramente apresentaremos as aproximações e distanciamentos em relação ao *Nuevo Cine*. No trabalho do cineasta colombiano estão presentes algumas características que pretendemos discutir e distinguir da postura intelectual dos anos 60, marcando uma nova postura nos anos 90, dentro do contexto no qual suas obras se inserem. Em seguida, apresentaremos outras discussões sobre o cinema de Gaviria de um modo geral, bem como sobre a produção cinematográfica contemporânea, procurando destacar as questões teóricas que ampararam a análise dos filmes.

⁹ Durante minha estadia de 4 meses em Medellín para realizar um levantamento bibliográfico para esta pesquisa, consegui também a entrevista com o diretor, que me recebeu uma tarde em sua casa e gentilmente respondeu às minhas perguntas. Para maiores informações, ver o apêndice que consta no final do trabalho – Entrevista a Víctor Gaviria (Medellín, abril de 2010).

PARTE I - O CINEMA LATINO-AMERICANO

Durante muito tempo, as produções cinematográficas dos países periféricos não foram devidamente reconhecidas pela teoria e história oficial do cinema. Para Stam (2006), isso decorria do fato de que essas produções eram encaradas como subalternas ao cinema dominante, cuja teoria oficial e *universal*, elaborada por ele próprio, não se interessava pelas preocupações de caráter *local* colocadas por outros cinemas. Somente nos anos 80 e 90 houve uma considerável expansão da teoria e da pesquisa sobre essa cinematografia, com estudos nas mais variadas correntes, realizados em diversos países. As produções latino-americanas marcam seu lugar no cinema considerado periférico, e como veremos, a questão da dominação cultural é apontada como uma das preocupações centrais nessa discussão.

Apenas alguns anos após a chegada do cinema na América Latina, em 1896, nossa incipiente produção já tem de lidar com a pressão exercida pelo cinema dominante. É o que nos mostra Elena (1999) em sua obra *Los cines periféricos*, onde nos é traçado um histórico de como a hegemonia da produção cinematográfica mundial foi se instituindo, e a partir de 1910 começa a ser encabeçada pelos Estados Unidos, dentro de um processo geral de crescimento das exportações, antecipando o *boom* econômico que marcaria a década de 20. Os Estados Unidos produziam filmes que a Inglaterra, como grande foco de comércio cinematográfico mundial da época, distribuía para o resto do mundo, o que, por sua vez, determinou o grau de penetração do cinema norte-americano nos mercados mundiais.

Com a Primeira Guerra Mundial e sua consequente limitação das produções europeias, o cinema dos Estados Unidos consegue penetrar no mercado europeu, seguindo uma nova política de distribuição de Hollywood, diferenciada de país para país. Mas a hegemonia da produção norte-americana se deve ao fato de que ela deixa de se concentrar na Europa e começa a se expandir para outros lugares, como América Latina, Austrália, África e Japão.

Nesse contexto de expansão, a América Latina torna-se o principal desses novos mercados: “la concentración en el mercado latinoamericano no fué casual, sino que se inscribe en la política general de relanzamiento del comercio norteamericano con sus vecinos del sur durante la decada de los diez” (ELENA, 1999, p. 27).

Na década de 20, foram alguns estratégicos mercados extra-europeus que asseguraram a hegemonia norte-americana, sendo Austrália, Argentina e Brasil três de seus melhores mercados, representando, segundo Elena, um golpe mortal aos principais países produtores de

cinema¹⁰:

En tales circunstancias, el desarrollo de una cinematografía japonesa, india o aun mexicana durante el período silente no puede verse sino como un milagro. Excepciones a la norma, sin duda, éstas constituirán – junto a algunos cines periféricos (egipcio, chino, etc.) – los principales reductos de una actividad laboriosamente desplegada en los resquicios dejados por Hollywood, pero capaz no obstante de articular vigorosas tradiciones entusiásticamente refrendadas por los públicos locales (ELENA, 1999, p. 30).

Neste cenário, a emergência dos cinemas populares seguindo a forma de espetáculo atinge o auge com a chegada do cinema sonoro, permitindo a formação de novas fórmulas e gêneros regidos por seus próprios princípios, alternativos às produções hollywoodianas. Os filmes populares no final dos anos 20 e começo dos 30 são marcados pelos musicais, dando entrada a formas de entretenimento já existentes e muito difundidas, usando o cinema como seu novo veículo.

Conforme observa Elena (1999), com o advento do cinema sonoro, impunha-se o limite da língua, já que antes as produções circulavam livres por todo o mundo. O cinema norte-americano seria o que mais perderia com isso, mas conseguiu manter seu domínio ao fazer uso das legendas e dublagens. Mesmo com todas as dificuldades, as distintas produções conseguiram se desenvolver em todo o mundo, inclusive na América Latina. Contudo, somente a partir dos anos 50 o cinema latino-americano irrompe com força no panorama internacional, ao mesmo tempo em que é suscitado o problema historiográfico dos critérios de valorização aplicáveis a obras de outros contextos estéticos e culturais que não os euro-norte-americanos, completa o autor.

¹⁰ Um dos países que mais resiste à penetração de Hollywood é o México, que tem uma das produções cinematográficas mais desenvolvidas da América Latina. Mas já na década de 20 a importação de filmes dos Estados Unidos corresponderia a 85% do total de filmes estrangeiros exibidos no país, como nos informa Elena (1999).

1 DO NUEVO CINE ÀS PRODUÇÕES ATUAIS

Como observa Stam (2006), somente nos anos 50 uma teoria elaborada e coerente começa a se traçar para o cinema dos países subdesenvolvidos, inspirada por preocupações nacionalistas que, juntamente com outras cinematografia periféricas, como da Ásia e da África, conformam a teoria do Terceiro Cinema¹¹, para usar a expressão que o tornaria reconhecido mundialmente.

Como se sabe, as particularidades históricas e sociais de cada país condicionam suas respectivas produções cinematográficas. Mas na América Latina, o desenvolvimento de uma cinematografia realista¹² em vários países apresenta muitos aspectos em comum, como a questão das identidades culturais, a luta pela conquista do mercado e a luta contra a colonização cultural. Estas preocupações em comum irão caracterizar o movimento do *Nuevo Cine* latino-americano, ou o Cinema Novo, como ficou conhecido no Brasil.

Sua principal proposta era desenvolver uma cinematografia realista com o objetivo de mostrar a condição subdesenvolvida de nossos países e seus povos, trazendo à tona problemas de origem econômica, social e cultural de uma forma que até então não tivessem sido abordados pelo cinema tradicional. A condição periférica e de subdesenvolvimento do continente é assim colocada em pauta pelas manifestações artísticas do período, e frequentemente apareciam ligadas aos movimentos de esquerda e mobilizações sociais.

Na análise presente em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Xavier (1993, p. 09) afirma que a década de 60 “trazia grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformação o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária”. Diante deste cenário, ganha destaque a representação das classes marginalizadas, seguindo a intenção de incorporar um sujeito social relegado pelos processos históricos de exploração dos países latino-americanos, com o uso de uma cinematografia realista como recurso de crítica social.

¹¹ Relacionado à definição de Terceiro Mundo usada no período, o termo *Tercer Cine* é cunhado por Solanas e Getino (1969), para se opor ao *Primer Cine* (dominante, norte-americano) e ao *Según Cine* (relacionado ao cinema de autor e reduzido a pequenos grupos elitizados, que mesmo questionando a ideologia imperialista, não era capaz de modificar as relações de força vigente, na concepção dos autores).

¹² Cumpre destacar a influência do neo-realismo italiano na formação do *Nuevo Cine*, questionada por vários teóricos e cineastas. Dados os limites deste trabalho, não adentraremos neste debate, lembrando que é extensa a literatura que se propõe a discutir o assunto. Para mais informações, cf. *Cinemais: Neo realismo na América Latina* (2003), que oferece uma boa coletânea de textos sobre o tema, além das obras de Avellar (1995) e Stam (2006).

Neste contexto, a teoria e a prática cinematográfica apareciam frequentemente aliadas, assim como era comum que os cineastas se referissem à América Latina como um todo, e não somente ao seu país de origem. Deste modo, vários cineastas lançavam seus filmes acompanhados por manifestos que defendiam o desenvolvimento de uma cinematografia latino-americana revolucionária, contra a dominação hollywoodiana dos circuitos de distribuição, e também contra as representações caricaturais de sua história e cultura, como observa Stam (2006).

Em sua obra *A Ponte Clandestina*, José Carlos Avellar (1995) observa que uma das principais marcas da cinematografia latino-americana é a fragmentação e descontinuidade do trabalho de reflexão, resultado do enfrentamento com nossas realidades subdesenvolvidas. Isso se expressaria em filmes que parecem inconclusos¹³, e do mesmo modo, as teorias que foram criadas em torno deles carregam esse caráter de descontinuidade.

Na análise do crítico, houve na formação de nosso cinema uma espécie de mistura entre ficção e realidade, onde os autores se tornavam também os protagonistas. Estas teorias sonharam a arte como uma ponte poética, política e latino-americana, que conseguiria ligar a realidade da arte à realidade do espectador. O cinema passaria então a servir como estímulo à discussão sobre a identidade latino-americana, pois entendia que o cinema industrial dominante não permitia a construção de identidades livres e diferentes, afastando o espectador de sua realidade: “em parte maior porque o cinema [...] passou longo tempo à procura de sua essência, do seu específico, até descobrir que sua identidade é mesmo esta forma aberta e em movimento que tem algo de parecido com o jeito em transe da América Latina” (AVELLAR, 1995, p. 31).

A questão da colonização cultural estará presente em vários cineastas: Birri e Nelson Pereira dos Santos, ainda seguindo a análise de Avellar (1995), reclamavam que os cinemas nacionais latino-americanos eram muito *americanizados*. Complementando esta crítica, Getino e Solanas (1969) observam que nosso cinema tentava eliminar nos atores qualquer traço mestiço, prevalecendo atores brancos e ocidentais.

O desenvolvimento de um cinema com proposta realista atendia a várias necessidades, desde as questões ideológicas da formação de uma identidade, passando pela questão da dependência cultural, chegando até a necessidade de se driblar as escassas condições materiais de produção. Para Avellar (1995), talvez esta época tenha sido a última em que pensamos o

¹³ O autor cita uma série de filmes inconclusos ou não filmados de importantes cineastas latino-americanos; o maior motivo da interrupção se deve, na maioria dos casos, à censura instaurada com as ditaduras militares.

cinema como uma tentativa de busca, de identificar o filme em um espaço entre o retratar e o remontar o mundo, formando teorias que sonhavam com filmes capazes de negar que o imediato deve ser assim como é, capazes de mostrar a realidade como ela é, e por meio de seu testemunho, negá-la e criticá-la, para não ser cúmplice dela, completa o autor.

Refletindo sobre a identidade, Renato Ortiz (1988) afirma que a cultura sempre foi usada por nós para pensarmos sobre essa questão. No entanto, estaríamos sempre começando do zero, e nunca dando continuidade ao que já está acumulado. Para o autor, o nosso fascínio pelo moderno nos levaria a abandonar uma experiência em favor de outra considerada *mais moderna*. Essa ideia pode ser também relacionada como um dos fatores da inconclusão e descontinuidade das teorias cinematográficas latino-americanas, das quais falava Avellar (1995), lembrando ainda que pensar a identidade dos povos latino-americanos sempre foi para nós um dilema.

Outro aspecto relevante da discussão sobre o *Nuevo Cine* se relaciona com o cinema de autor¹⁴ que se desenvolvia paralelamente na Europa no mesmo período. Como observa Stam (2006, p. 116), o autor era considerado “porta-voz do sujeito individual soberano, enquanto a abordagem terceiro-mundista *nacionalizava* o autor, considerado porta-voz não apenas da subjetividade individual, mas, em vez disso, da nação em seu conjunto”. Na obra de Getino e Solanas (1969), comentada logo adiante, este aspecto ficará evidenciado.

A relação buscada pelo *Nuevo Cine* entre cinema e povo estará presente em vários cineastas, e tal projeto poderia ser sintetizado na reflexão do cineasta boliviano Jorge Sanjinés sobre a condição da América Latina, que “existe en la clandestinidad, vive, alienta y crece espiritualmente en el anonimato de un pueblo vigoroso y creador” (SANJINÉS *apud* AVELLAR, 1995, p. 30). Trata-se de um tempo em que o cinema (e também o teatro) passa a ser visto como possibilidade de realização de uma atividade intelectual revolucionária. Seguimos com uma breve apresentação dos principais cineastas-teóricos do movimento.

Fernando Birri e o cinema do subdesenvolvimento

Em seu clássico *Cine y subdesarrollo* (1962), o cineasta e teórico argentino Fernando Birri afirma que o principal objetivo de uma cinematografia realista era contrapor-se a uma

¹⁴ Sobre a teoria do cinema de autor, ver Bernadet (1994).

cinematografia tipicamente irrealista produzida nos países latino-americanos, onde tanto o cinema culto como o cinema popular eram reduzidos, respectivamente, a cinema de elites e cinema comercial, resultando alheios aos problemas da realidade latino-americana. A questão do subdesenvolvimento aparece em Birri como parte da nossa realidade latino-americana, cabendo ao cinema promover a sua transformação, e por isso para o cineasta “el cine que se haga cómplice de este subdesarrollo, es subcine” (Birri, 1962, p. 6).

A ideia de desenvolver uma cinematografia realista articulava-se ao propósito de expressar os interesses mais profundos e autênticos do povo, sempre colocado em segundo plano pelos processos de exploração colonial dentro do quadro de dependência econômica e cultural que fazem parte da configuração social e histórica da América Latina. Birri produziu o filme *Tire Dié*, em 1958, sobre crianças que sobreviviam pedindo esmolas aos passageiros que viajavam de trem pela Argentina, e segundo Sanjinés (2003), este filme nos mostra uma realidade bem distinta da representada pelos arranha-céus de Buenos Aires.

Pensando a questão da tomada de consciência crítica por meio de uma cinematografia que proporcionasse ao povo o esclarecimento de sua condição, Birri (1962) pensa o *Nuevo Cine* como um movimento que pode ser traduzido também pela busca de identidade dos povos latino-americanos, em uma busca de sentido em meio a um período turbulento e de agitações políticas em todo o continente.

O cinema é entendido assim como uma forma de resistência poético-política, pois teria a capacidade de ser transformador da realidade. A diversidade como grande característica do cinema latino-americano decorreria do fato de que, apesar da situação econômica subdesenvolvida, métodos e soluções alternativos seriam reinventados de acordo com a complexidade e diversidade das estruturas histórico-culturais de cada país. A unidade do cinema latino americano residiria, portanto, em sua diversidade, tanto em suas propostas como em suas buscas e experimentações, segundo o autor.

Sobre a originalidade do filme de Birri *Los inundados* (1961) para o *Nuevo Cine*, Paranaguá (2003) afirma que ela reside na mistura de um material documental (muitas tomadas foram realizadas em locações e cenários naturais) com um argumento irônico e cômico, sendo que tal mistura de gêneros é elaborada de forma mais complexa no decorrer dos anos 60. A postura cinematográfica adotada pelo diretor parte do documentário na construção de uma poética ficcional, não para confundir o espectador, mais sim para conquistá-lo. Além disso, sua postura ideológica estará sempre presente em seus filmes para realizar sua denúncia social, quando coloca a oposição entre a cidade e o campo para criticar os resultados do processo de modernização pela qual passava a Argentina, oposição que

aparece também entre as províncias do interior e a capital, e entre o lugar do seu próprio cinema (como uma tendência do cinema argentino que se formava) e o cinema dominante, para se referir ao dilema da modernização.

O Tercer Cine de Getino e Solanas

Na década de 60, o dilema da colonização cultural e econômica irá aparecer com força no cinema revolucionário proposto pelos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas (1969), na obra *Hacia um Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. O cinema latino-americano deveria assumir-se como cinema de descolonização, colocando em questão o cinema espetáculo (simples objeto de consumo e condenado a ser um cinema de efeito, e não de causas) que satisfazia aos detentores do mercado mundial de cinema, sobretudo os Estados Unidos.

Os autores questionam então como produzir um cinema descolonizador e como assegurar a continuidade do trabalho e fazê-lo chegar ao povo, vencendo a repressão e censura do sistema imposto pelas ditaduras militares, lembrando que nesta época elas se abatem por quase todo o continente. Na época, sob o contexto da Guerra Fria, acreditava-se que não poderia haver um cinema revolucionário sem que houvesse a revolução; para os autores, esse equívoco nascia do fato de se abordar a realidade (e o cinema, por extensão) pela mesma ótica burguesa que o manejava, que entendia que as tentativas de sair do sistema permaneciam fechadas dentro do próprio sistema.

Essas interrogativas eram vistas pelos autores como algo promissor, surgindo de uma situação histórica que os cineastas da época chegavam com certo atraso, como os dez anos de Revolução Cubana e da Guerra do Vietnã, que apontariam para o desenvolvimento de um movimento de liberação mundial, tendo, supostamente, suas forças motrizes no chamado Terceiro Mundo. A existência de massas revolucionárias em nível mundial era entendida pelos autores como base para essas interrogativas: “Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países y incluso de las metrópolis imperialistas (SOLANAS e GETINO, 1969, p. 8).

A partir do questionamento se um cinema militante era capaz de contribuir para a possibilidade da revolução, os autores desenvolvem uma teoria de um cinema revolucionário

latino-americano, que se daria como cinema de guerrilhas, acompanhando o surgimento de cinemas revolucionários no resto do mundo¹⁵. A questão da dependência cultural marca o trabalho de Solanas e Getino, que reconhecem no *Tercer Cine* uma manifestação de luta cultural, científica e artística. A possibilidade de construir em cada povo uma personalidade liberada e descolonizada, por meio do cinema, vem acompanhada de uma reflexão sobre a dependência cultural na América Latina. Para isso, a arte deve ser instrumento de luta, entendida como fato original no processo de liberação, e a estética deve estar dissolvida na vida social.

É interessante observar na análise dos autores que o cinema é entendido como discurso, ou seja, ele é capaz de veicular uma ideologia revolucionária, respondendo às necessidades de transformação de uma determinada realidade, principalmente na análise que fazem do cinema hollywoodiano, onde reconhecem a adoção de uma ideologia que resulta numa determinada linguagem, numa determinada concepção da relação obra-espectador. O cinema-espetáculo, destinado à exibição em grandes salas, com um tempo mais ou menos pré-estabelecido, com estruturas válidas apenas dentro do próprio filme, faz com que se absorvam formas de concepção burguesa de existência: o homem é concebido como objeto consumidor passivo, e antes de poder conceber sua história, ele só sabe lê-la, contemplá-la e escutá-la.

O desenvolvimento de um *Tercer Cine* se fazia necessário dentro do contexto de repressão pelo qual passava a Argentina e outros países latino-americanos na época, na tentativa de produzir obras que incomodassem cada vez mais a classe dominante, em uma situação onde a violência, a tortura e a repressão eram fatos que se multiplicavam, em um longo e doloroso processo que levaria, somente anos mais tarde, à liberação nacional e social latino-americana.

Entretanto, o objetivo de um cinema capaz de transmitir ideias que liberassem o homem alienado e submetido, justificando um cinema para a descolonização, não descartava as estruturas e os mecanismos de difusão, a formação ideológica, a linguagem e as estruturas vigentes dentro do próprio sistema. Apesar de se pretender um cinema *verdadeiro*, ele não nega seu poder de discurso ideológico. Neste caso específico, as tentativas de um cinema subversivo justificavam-se pela relação com o processo global de liberação, e este cinema, apesar de subversivo, dependia desta relação.

Outro aspecto importante do *Tercer Cine* é que ele deixa de lutar pela hegemonia que detém o cinema dominante, pois seu objetivo maior seria a construção de um cinema para o

¹⁵ Os autores apontam os *news reels* americanos, o *cinegiornale* italiano, os cinemas dos movimentos estudantis da Inglaterra e Japão e o cinema francês com os filmes dos Estados Gerais.

povo, para os setores que trabalhavam para a construção de uma cultura nacional, que no caso era entendido como as massas exploradas. Além disso, o *Tercer Cine* sabe das dificuldades técnicas e dos altos custos implicados na produção e utilização do cinema como instrumento revolucionário, mas ao invés desses fatores representarem um entrave, deviam ser entendidos como uma nova maneira de se fazer cinema, atribuindo um novo significado à arte, que deve estar cada vez mais ao alcance das massas.

Solanas e Getino são os produtores do filme revolucionário *La hora de los hornos* (1968), que se tornaria um clássico do *Nuevo Cine* latino-americano. Como observa Stam (2006), o autodenominado “filme-ensaio ideológico e político” é estruturado em capítulos, cujos temas fazem referência direta à obra anti-colonialista e anti-imperialista *Os condenados da Terra* (1961), de Franz Fanon, apontada pelo autor como grande influência das teorias e filmes do Terceiro Cinema.

Os brasileiros Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha

Discutindo os filmes precursores do movimento latino-americano, Paranaguá (2003) nos apresenta *Rio, 40 graus* (1955), do brasileiro Nelson Pereira dos Santos, e as novidades que o filme representou para os parâmetros da produção latino-americana da época, como a sua produção realizada em cooperativa pelos membros da equipe de filmagem, o predomínio de tomadas exteriores (que tornam a cidade a protagonista), e o cenário central irreverente (no caso, a favela). Deste modo, o filme irá trazer uma imagem inédita a seu próprio público, tornando-se um clássico do Cinema Novo.

Sobre a proposta de Pereira dos Santos, Malafaia (2005) afirma que ela tinha como base a relação entre técnica cinematográfica e espontaneidade popular, resultando em filmes que expressavam a cultura do povo. Em uma fase de definição de uma política cultural cinematográfica, o cineasta problematiza a concepção de povo no cinema, partindo da ideia de que o cineasta deve se despir de suas pretensões intelectuais. Não se trata de querer mostrar o popular, mas de se buscar uma visão popular da nossa realidade, traduzida na frase: “A melhor maneira de se filmar o popular é aceitá-lo como é” (SANTOS *apud* MALAFAIA, 2005, p. 86).

Sobre a intenção de Glauber Rocha em criar um cinema revolucionário, político e poético, contra a colonização econômica e cultural latino-americana, Avellar (1995) afirma

que a proposta do diretor implicava necessariamente na criação de uma nova linguagem que desse conta de expressar aquelas novas ideias, tornando Glauber um dos mais importantes cineastas e teóricos do *Nuevo Cine*. Em seus conhecidos manifestos *A estética da fome*, de 1965 e *A estética do sonho*, de 1971, Glauber aponta para a necessidade de se criar uma nova linguagem cinematográfica que fosse libertária e reveladora. A relação entre o cinema e a pobreza levaria a uma estética da fome e esta seria uma forma de trazer para o cinema a questão da subversão do marginalizado. Para o cineasta, o filme não poderia ser só arte, teria de ser também manifesto, caracterizando um cinema político. A estética da fome proposta pela razão e a estética do sonho proposta pela desrazão colocariam o cinema entre a poesia e a política.

O cinema político na América Latina descobriria assim as reais possibilidades da imagem e som em movimento, discutindo os princípios de uma nova linguagem cinematográfica. Este cinema, que recorre também a metáforas e alegorias, atenderia as necessidades de liberação do inconsciente mágico latino-americano, recusando uma análise racional da nossa realidade deformada pela cultura europeia e sufocada pelo imperialismo norte-americano, dizia o cineasta, fazendo seu diagnóstico político. Glauber criticava as repressões do racionalismo conservador e do paternalismo, apontando que a América Latina teria um problema comum, a miséria, e um objetivo comum, que seria a libertação econômica, política e cultural. Assim, o intelectual latino-americano deveria ter uma participação concreta e política, onde pensamento e ação política deveriam ser algo integrado, como nos informa Avellar (1995). Glauber produz, entre outros filmes, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que se tornou um clássico do cinema brasileiro e do cinema latino-americano.

El cine junto al pueblo de Jorge Sanjinés

Dentre as teorias cinematográficas latino-americanas, é interessante observar a prática de um *cine junto al pueblo* do boliviano Jorge Sanjinés, que parte da necessidade de expressão dos povos andinos, os camponeses quechua-aymaras, afastando-se das formas convencionais de cinema e inspirando-se no modo próprio de pensar do povo indígena da Bolívia. Este cineasta propõe uma inversão: não se deve ensinar o público indígena a fazer filmes, mas sim o contrário. Esta comunicação é estruturada por uma concepção dialética das relações obra-povo, o que representaria um modo de evitar os vícios de uma relação vertical e

paternalista, muito comuns em outras cinematografias. Por isso, a linguagem não deve ser simplificada, mas deve provir da lucidez com qual se sintetiza a realidade, correspondendo a uma linguagem autêntica que expressa uma estrutura mental própria do país, expressando os ritmos internos do povo. O objetivo desta linguagem deve ser captar a cultura popular que pode conduzir ao encontro com o povo.

O próprio Sanjinés (2003) nos fala de sua experiência como cineasta boliviano e sobre a postura do intelectual nesses anos. No caso da Bolívia, o cinema ainda não era dominado pelo cinema comercial e a maioria da população vivia no campo. Os cineastas que começavam com o *Nuevo Cine* no país tinham um interesse de desenvolver um cinema para se comunicar com o povo, como um cinema de mobilização. Em um trecho de importantes reflexões, segue o depoimento do cineasta:

Pero nuestro desencuentro provenía ya no de la aculturación, de la alienación de esas grandes masas, sino de nuestra propia ignorancia, de nuestra propia aculturización. Ignorábamos los complejos codigos comunicacionales andinos. Estábamos formados en la cultura occidental europea y no entendíamos ni la cosmovisión de esas masas ni entendíamos sus ritmos internos. Éramos intelectuales ciudadanos bien intencionados, nada más. Y fue difícil entenderlo al comienzo, fue muy duro sentirnos extranjeros en nuestra propia tierra. Después de gravísimos fracasos frente a ese público que percibía nuestro cine como una nueva intromisión cultural colonizadora, tuvimos que reaccionar en proporción a nuestro fracaso y, con humildad, reconocer los valores y complejidades de una cultura extraordinaria con la que convivíamos sin conocerla ni comprenderla (SANJINÉS, 2003, p. 71)

Para Avellar (1995), Sanjinés traz para as telas uma cultura que é particular, própria e extraordinariamente rica em conteúdos. A preocupação de seu trabalho é mais com a imagem do que com o som, lembrando que na Bolívia se falam três idiomas diferentes, e que a língua predominante do cinema de Sanjinés é a indígena, e não a castellana. Assim, seus filmes se convertem em veículos do povo (entendendo o cinema enquanto discurso), e influenciam e são influenciados pelo sentimento e pensamento popular.

Na tentativa de desenvolver uma linguagem popular, temos a participação do povo no processo de criação de uma obra e na reconstrução de fatos realmente ocorridos. Para o cineasta, o cinema deveria trabalhar sem grandes atores:

Eliminada la trampa de la identificación con el personaje actor, frente al cual el espectador suele transferirse para compensar sus propias frustraciones, torna-se posible ‘una identificación’ con un grupo humano, con el pueblo que remplace al protagonista individual (SANJINÉS *apud* AVELLAR, 1995, p. 238).

Isso caracterizaria uma espécie de mescla entre a ficção e o documentário, com encenações populares improvisadas e realizadas ao ar livre, por pessoas que viveram ou testemunharam uma situação reconstituída pelo filme, ou uma situação parecida. O trabalho de Sanjinés também é marcado pelo uso do plano sequencia integral, com a filmagem em amplos espaços e a quase ausência do primeiro plano abrupto, o que atenderia às necessidades de um cinema junto ao povo marcado pela presença dominante de grupos de atores, que podiam seguir suas espontâneas interpretações, segundo Avellar (1995). A liberdade de movimento dada aos intérpretes não-profissionais, em geral eleitos entre as pessoas que haviam vivido essas experiências ou as conheciam de perto, e a renúncia à fragmentação da narrativa (que seria um modo de representar uma visão individualista da sociedade e da vida), caracteriza o trabalho de Sanjinés não como uma ficção naturalista (que tentaria simplesmente reproduzir a realidade), mas ao contrário, a observação em revelar, criticar e negar a realidade subdesenvolvida dos povos andinos nos sugere uma construção daquela mesma realidade, onde o real não aparece principalmente dentro da imagem, mas sim em todo o discurso.

O *Cine Imperfecto* cubano: Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea

O cinema cubano é um caso particular, pois Cuba é o único país que passou por uma revolução socialista no continente. Na análise de Stam (2006), coloca-se a questão de como construir um cinema revolucionário depois que a revolução tomou o poder. O realismo socialista surgido na década de 30 será criticado e rejeitado pelo cineasta e teórico Julio García Espinosa, que o vê como simplista e conservador, lembrando do contexto da influência soviética em Cuba após a revolução.

Em 1969, o manifesto *Por un cine imperfecto*, de Espinosa, defenderia um cinema imperfeito para o cinema cubano que se formava, contrário a tão procurada perfeição técnica e artística nos moldes estéticos europeus. Ainda de acordo com o autor, a tarefa do cinema latino-americano seria o ativismo político, propondo um diálogo criativo com o cinema

americano de entretenimento, lembrando do contexto de polarização imposto pela Guerra Fria entre comunistas e capitalistas pelo qual passava o país.

Para Avellar (1995), a discussão de Espinosa de como construir uma cultura capaz de superar a situação de subdesenvolvimento à qual a América Latina estava submetida questionava a possibilidade de se falar de uma cultura latino-americana que não participasse de uma visão classista de cultura, história e realidade, problematizando o tema da construção de uma identidade cultural. Na reflexão de Espinosa, o público latino-americano estaria embebido na cultura de massas, e por isso o cineasta faz a crítica ao esquecimento, por parte dos cineastas, da existência deste mecanismo: o cinema latino-americano falaria do povo e de problemas culturais realmente existentes, mas não estaria realmente dirigido ao povo. Numa sociedade onde o indivíduo está desintegrado, onde o sentimento está separado da razão, onde o contexto é de uniformização da cultura – se coloniza o gosto para uniformizar o consumo – haveria a necessidade de se criar uma arte popular, que concebesse a arte e o artista como trabalho e trabalhador, respectivamente, onde os criadores fossem, simultaneamente, espectadores e vice-versa. Por isso sua proposta de um *cine imperfecto*, com a procura de uma linguagem popular que entenda a arte em permanente processo crítico.

Em seu artigo sobre cinema latino-americano, Paranaguá (2003) fala sobre o cinema cubano de Tomás Gutiérrez Alea e seu distanciamento de outras propostas cinematográficas ao adotar uma narrativa mais sofisticada. No filme *Historias de la Revolución* (1960), por exemplo, a protagonista é apresentada em conflito com o sentimento popular que festeja o sucesso da revolução, já que seu namorado morreu lutando, trazendo uma maior complexidade à situação representada, ainda de acordo com o autor. O filme *La muerte de un burócrata* (1966) tem uma proposta interessante, optando pela heterogeneidade e heterodoxia, misturando a vocação sócio-descritiva do neo-realismo, o burlesco e o humor negro, elementos surrealistas e elementos do cinema mudo, posicionando-se polêmica e contrariamente ao realismo socialista e ao culto ritual a José Martí¹⁶. O autor também nos lembra que o cinema de Alea reivindica a herança e o diálogo com o cinema da Europa e dos Estados Unidos, onde a heterogeneidade dos recursos narrativos e dos materiais fílmicos se são mais evidentes.

¹⁶ José Martí foi o líder revolucionário cubano responsável pela independência do país no final do século XIX.

1.1 Considerações gerais sobre o cinema latino-americano atual

Analisando a crise do próprio termo Terceiro Mundo no campo político e sua relação com o terceiro mundo cinematográfico, Stam (2006) afirma que após a euforia revolucionária dos anos 60, com o desencanto sintomático do colapso do socialismo e da revolução que não ocorreu, houve uma reconsideração das possibilidades políticas, culturais e estéticas:

Como resultado das pressões externas e do autoquestionamento interno, também o cinema deu expressão a essas mutações, à medida que as investidas anti-colonialistas características da produção anterior se viram sucedidas por uma temática mais diversificada [...]. Na indústria cinematográfica, os cineastas-teóricos tornaram-se mais conscientes da necessidade de teorizar a mídia de forma menos maniqueísta e de criar um cinema que produzisse não apenas consciência política e inovação estética, mas também o tipo de prazer espectral permitidor do florescimento de uma indústria cinematográfica economicamente viável (STAM, 2006, p. 309).

A década de 60 marca importantes transformações sociais na América Latina. De um modo geral, podemos dizer que é um período de auge dos movimentos sociais, acompanhado por uma correspondente efervescência no campo cultural, que logo é suplantado pelas ditaduras militares. Dentro de um contexto mais amplo, é o período em que ganha força a implantação do capitalismo liberal como modelo econômico dominante mundial, que colocará mais adiante o fim da utopia socialista, caracterizando um período de apatia social e despolitização nos anos seguintes, sobre o qual irão refletir várias correntes de pensamento, tanto no campo intelectual como no campo artístico.

Para Prython (2010), a crise do Terceiro Cinema fica comprovada na década de 80, onde os preceitos políticos, a tematização das identidades nacionais e a representação da pobreza e de nossas realidades são abandonados, ou expressam uma espécie de vazio quando retomados. Esse vazio pode ser apontado como um sintoma da crise da representação experimentada neste período, onde, segundo Stam (1999), a teoria do cinema dos anos 60 que enfatizava o realismo passa a relativizá-lo e criticá-lo, privilegiando novas abordagens¹⁷.

¹⁷ Para Stam (1999), a crítica ao realismo segue uma primeira tendência dos estudos culturais, que equiparava o termo a algo retrógrado (no caso, concepção relacionada ao cinema hollywoodiano), enfatizando a reflexividade e a intertextualidade, onde os filmes deixam de ser vistos como

O cinema latino-americano também participa destas transformações, quando a proposta realista do *Nuevo Cine* começa a mudar e, como observa Paranaguá (2003), os principais expoentes do movimento começam a buscar novos rumos. O cinema argentino posterior ao *Nuevo Cine*, por exemplo, se caracteriza por um estilo metafórico, o que na análise apresentada por Molfetta (2008) foi imposto pelo silêncio da ditadura.

Esse cenário caracterizado pela crise da representação começa a mudar em meados da década de 80, com a retomada da representação como fenômeno global, com uma forte produção de documentários e do cinema como possibilidade de reflexão. Na América Latina, é o período marcado pelos processos de redemocratização e por crises econômicas que abarcam praticamente todo o continente, trazendo para debate os resultados dessas transformações. Neste contexto, se abre espaço novamente para a produção de um cinema político e de denúncia social, que tenta recolocar a função social da arte. É assim que o cinema latino-americano retoma alguns dos pressupostos da cinematografia realista já lançada no *Nuevo Cine* dos anos 60, mas tentando fazer as contas com a atual conjuntura do continente.

Sobre o cinema contemporâneo produzido nos países periféricos, Prysthon (2010) diz que o que aparece como “reinsurgência da periferia” ou “reencenação da subalternidade” retoma questões ligadas ao Terceiro Cinema anterior, porém, de uma forma distinta, representando um amadurecimento dos preceitos teóricos e culturais anteriores. O novo cinema periférico, onde se destacam também as produções latino-americanas, pode ser pensado com novas categorias, relacionadas ao conceito de multiculturalismo e a abordagem dada pelos Estudos Culturais. A periferia e as margens aparecem com uma nova dimensão, e a autora aponta uma série de modificações que permitem redefinir de modo peculiar a ideia do pós-moderno.

A busca pela inserção no mercado desse novo cinema assume a ideia de que a cultura periférica não é somente *percebida*, mas também é *consumida* pela cultural central dominante, lembrando do espaço que tem tido o cinema periférico nos últimos anos. Outro aspecto apontado é que esse cinema não deixa de lado as técnicas e formas de expressão centrais e hegemônicas, mostrando o funcionamento do mercado cultural globalizado. Com relação aos temas, a busca pelo passado pode ser vista como um diálogo entre a tradição e a modernidade, que aparece integrado ao novo capitalismo global, e neste sentido, a autora afirma que podem ser definidas “modernidades periféricas”. Deste modo, prossegue Prysthon (2010, p. 88),

representação e descrição do real, e passam a ser entendidos como texto e discurso.

“o cinema periférico contemporâneo estaria atualizando o discurso do terceiro-mundismo (ou seja, uma maneira pós-moderna de falar da subalternidade, do periférico) retirando dele o tom politicamente engajado explícito, a ‘estética’ da fome e a técnica propositadamente limitada”.

Para citarmos um exemplo conhecido do cinema latino-americano atual, o *Nuevo Cine Argentino* da década de 90 caracteriza-se por produções com forte vocação realista, que refletem sobre a transformação estrutural pela qual passou o país, como observa Molfetta (2008). O poder da representação da ficção é restaurado por esse cinema, e por isso a autora fala de uma representação reativada, onde o realismo é usado para realizar um diagnóstico social a partir de filmes que mostram conflitos pessoais, da esfera individual, mas onde se pode sentir o impacto da desagregação social e da crise nacional como sintomas deste período conturbado que caracterizou a Argentina nos anos 90.

Ainda para citar outro exemplo conhecido, Oricchio (2008) diz que nos anos 90 a produção cinematográfica brasileira havia se tornado praticamente inviável, afetada profundamente pelas medidas econômicas e políticas do governo Collor: em 1992, apenas nove longa-metragens foram lançados. O cinema que a partir daí vai se recuperando será condicionado fortemente pelo desafio de inserção no mercado, o que, na análise do autor, acarretaria na sensação de estagnação estética, onde a irreflexão aparece como característica do cinema brasileiro. De todos os modos, essas produções espelham as transformações do país no período, refletindo também suas contradições, nos diversos aspectos temáticos que caracterizam o cinema brasileiro até a atualidade. Apesar das adversidades, começa-se a abrir espaço, ainda que limitado, para um cinema de empenho cultural e atitudes bem variadas, com resultados estéticos interessantes e capacidade de renovação, complementa o autor.

As transformações do espaço audiovisual latino-americano na década de 80 são analisadas por Getino (1990), em um estudo que nos mostra as transformações sofridas pelo cinema, destacando-se uma acentuada redução do número de longa-metragens produzidos em praticamente todos os países no período. Com relação ao mercado cinematográfico, com exceção de Cuba e México, em todos os países há a redução do número de salas, seguido da diminuição do volume de espectadores. Na análise do autor, isso não significou uma crise do cinema propriamente dito, mas sim uma crise das formas tradicionais de circulação e recepção dos filmes, que passam a se transmitidos cada vez mais pela televisão e vídeo, acompanhando o surgimento de espaços alternativos de produção e circulação de mensagens. Assim, a diminuição das produções não se deve ao aparecimento de novos recursos audiovisuais nem à crise do cinema, mas está relacionada à crise econômica que afeta a América Latina no período.

As transformações sofridas pelo cinema político latino-americano podem ser sintetizadas na análise realizada por Javier Campo (2002) em seu artigo *El cine militante de ayer y de hoy*¹⁸. De uma *sociedade da disciplina* característica da década de 60, que iria culminar nas ditaduras militares que se abateram sobre grande parte da América Latina, passamos para a *sociedade do controle*, onde, seguindo uma análise foucaultiana, os mecanismos de controle se encontram também internalizados nos indivíduos. Deste modo, a crítica que atualmente se faz à sociedade por meio do cinema não é mais a mesma, e nem poderia ser, como a que se pôde veicular no contexto revolucionário da década de 60 dentro do *Nuevo Cine*.

Refletindo sobre a postura do cineasta latino-americano, sintetizada na frase “o cineasta latino-americano só transmuta sua história se transmuta sua própria visão interior”, Birri (1985) aponta a busca de uma auto-conscientização na década de 80 que representa uma diferença em relação às produções das décadas de 50 e 60, onde o foco da conscientização era somente dirigido aos espectadores.

As principais diferenças apresentadas por Avellar (1995) entre o cinema latino-americano dos anos 60 e o dos dias atuais se deve, entre outros fatores, à restauração do processo democrático que inaugura outro panorama na América Latina. Com a irrupção da televisão, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, o desaparecimento da censura e as aberturas que estimulam a liberdade de expressão, se abrem outros espaços e desafios.

Pensando a necessidade de reconstrução das identidades, em um processo que foi interrompido pelas ditaduras, o autor diz que no *Nuevo Cine* havia uma busca de identidade do cinema e do povo juntas, e por isso a questão da formação da identidade era tão forte na década de 60. Na década de 80, com o início do processo de redemocratização e o processo de abertura, também há uma tentativa de se pensar novamente um cinema latino-americano. Porém, com as modificações pelas quais passa a nossa realidade, com a televisão e o computador impondo outro modo de uso do cinema, há uma revolução no modo de ver, pensar e manipular a imagem.

Pensando sobre a identidade no cinema latino-americano, Sanjinés (2003) afirma que a questão, já colocada por Glauber no Cinema Novo, segue vigente até hoje, e talvez até mais do que antes, pois o problema da globalização foi aprofundado e ameaça volatilizar nossas

¹⁸ O artigo refere-se às transformações sofridas pela cinematografia argentina desde a década de 60, dentro do *Nuevo Cine*, até as produções classificadas como “cinema político” realizadas na década de 90. Transpomos aqui a análise para o cinema latino-americano de um modo genérico.

culturas. Para Prysthon (2010), a identidade cosmopolita presente no cinema periférico atual subverte noções fechadas de identidade, e a busca pelo nacional aparece alinhada com o discurso internacionalista do capitalismo global. No mesmo sentido, Avellar (1995) aponta uma maior complexidade na tematização das identidades dos povos latino-americanos pelo cinema atual, com a discussão sobre a diversidade que privilegia os anseios próprios de cada cultura.

Falar de cinema latino-americano nos dias de hoje implica falarmos de uma diversidade e pluralidade muito maior do que na década de 60, quando quase toda a produção se concentrava no clássico eixo Argentina – Brasil – México¹⁹. Seguindo a análise apresentada por Birri (2006), a novidade da produção atual estaria relacionada com essa maior diversidade, que daria 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 diversidade, dentro de uma busca por uma totalidade, ou seja, dentro de uma busca por alguns denominadores comuns da produção cinematográfica latino-americana, desde o *Nuevo Cine* até as produções mais recentes, irá definir uma distância tanto espacial como temporal: espacial porque a produção varia de país para país, assimilando elementos particulares de cada um deles; e temporal porque a descontinuidade no tempo, segundo Birri (2006), é resultado das diversas interrupções e múltiplos ressurgimentos da produção latino-americana nas últimas cinco décadas.

No entanto, falar da diversidade da produção latino-americana como sua principal característica pode soar como uma classificação vazia, se pensarmos na reflexão levantada por Oricchio (2008) sobre como o termo foi aplicado como a grande característica do cinema brasileiro. Para o autor, a ideologia da diversidade pode ter outros significados, sendo usada como álibi comercial, onde a variedade de filmes seria uma estratégia de alcance mercadológico para atender a todos os públicos. Assim, o termo diversidade seria um rótulo vazio usado na tentativa de resolver problemas e impasses de uma falta de classificação para o cinema brasileiro.

Com relação ao cinema latino-americano, muitas vezes caracterizado principalmente por sua diversidade, podemos pensar que esta classificação também acarretaria em outros significados, talvez nem tanto de caráter mercadológico, mas como forma de rotular as produções latino-americanas, como se elas fossem obrigadas a obedecer uma necessidade de

¹⁹ A produção se realizava em concentrados focos de produção, fundamentalmente em Buenos Aires e Cidade do México. (Cf. Paranaguá, 2003).

classificação.

Seguindo as reflexões de Stam (2006), muitas generalizações críticas feitas ao Terceiro Cinema, realizadas em geral pelos pesquisadores dos países desenvolvidos, cobram uma postura política destas produções, como se o Terceiro Cinema precisasse obrigatoriamente falar pelos oprimidos ou como se este fosse um pré-requisito a ser seguido, trazendo o risco de uma fórmula a ser seguida pelo cinema, nos parâmetros traçados por uma ideologia cinematográfica terceiro-mundista. Estas críticas e generalizações seriam impensáveis para o cinema produzido pelos países desenvolvidos.

As generalizações feitas ao cinema latino-americano reforçam a ideia de produções ditas de Terceiro Mundo, aplicada dentro de uma ideologia que, na análise de Stam (2006), tende a uniformizar as diferenças, mascarando contradições e encobrendo semelhanças. Do mesmo modo como foi classificado o cinema brasileiro, caracterizar o cinema latino-americano somente por sua diversidade não resolveria assim seus problemas e impasses.

1.2 O cinema colombiano

Pouco conhecido entre nós, o cinema colombiano vem buscando seu lugar ao lado das demais produções latino-americanas recentes. Tarefa difícil, se pensarmos na falta de tradição fílmica que tem a Colômbia perto de países como Argentina, Brasil e México. Essa falta de tradição se reflete no número limitado de estudos sobre o cinema colombiano, que servem de base para nossa pesquisa²⁰.

A *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*, em ocasião da exposição *Acción! Cine en Colombia*, disponibilizou um bom histórico apresentando as principais transformações do cinema colombiano desde sua formação. O espetáculo do cinematógrafo chega à Colômbia em 1897 por iniciativa de estrangeiros, que sempre estiveram presentes nos vários momentos pelo qual passou o cinema no país. Somente nos anos 20 é que começam a ser realizadas as primeiras produções de longa-metragens, acompanhadas pela criação de empresas cinematográficas. Como nos informa Perea (2004), nesta década se pode falar de uma relativa

²⁰ Tivemos acesso a grande número de artigos e outras obras que abordam o tema, porém, pudemos constatar que os estudos que conformam a bibliografia e crítica especializada são bastante reduzidos. As publicações do professor e crítico Luiz Alberto Álvarez (1992), e o trabalho mais recente de Juana Suárez (2009) oferecem um bom panorama da história e do cinema colombiano, assim como outros textos que serão referidos no decorrer deste trabalho.

estabilidade na produção. Porém, este período foi interrompido no final da década devido à crise econômica mundial, pondo fim a um primeiro momento de criatividade técnica e artística que se formava.

Em 1937, com anos de atraso, o cinema colombiano incorpora o som, e nos anos 40 inicia-se uma nova onda realizações de longa-metragens. Segundo Perea (2004), na década seguinte há a intenção de produção em escala industrial, assim como ocorria com o cinema argentino, mexicano e brasileiro, mas sem apontar para propostas artísticas. Acompanhando esse crescimento das produções, é aprovada uma lei para o desenvolvimento cinematográfico nacional, que acaba colocando o cinema a serviço do governo, caracterizando um cinema publicitário e institucional. Ainda segundo o texto *Acción! Cine em Colombia*, no fim da década de 50 isso começa a mudar, com um cinema mais consciente de sua capacidade de renovação e de participação na construção de uma identidade nacional menos idealizada. Vale a pena lembrar que é neste período que o *Nuevo Cine* começa a se projetar, o que pode ser relacionado com essa busca da construção de uma identidade pelo cinema colombiano.

Embora não se possa falar que o *Nuevo Cine* tenha se configurado na Colômbia como movimento cinematográfico, como ocorreu em outros países, podemos seguir as reflexões levantadas por Paranaguá (2003), quando propõe ampliar o campo de análise ao se referir ao neo-realismo latino-americano²¹. O autor cita como pertencentes à primeira geração neo-realista do cinema colombiano Gabriel García Márquez e Francisco Norden.

O escritor García Márquez²², juntamente com outros artistas colombianos, participa da produção do filme *La langosta azul* (1954), média-metragem de caráter experimental e inspiração surrealista. Norden produz alguns curtas e documentários na década de 60, mas é com a produção de *Cóndores no entierran todos los días* (1984), longa-metragem de ficção, que seu trabalho se torna mais reconhecido, ao representar o período histórico conhecido no país como *La violencia*.

Na década de 60, o cinema colombiano traz para as telas os conflitos internos e a violência como temas centrais. Alguns filmes de destaque são produzidos, e no entanto, foram

²¹ Discutindo a influência do movimento italiano no cinema latino-americano, o autor diz que nenhum dos dois correspondeu a um esquema tão homogêneo. Por sua vez, o que o autor chama de neo-realismo latino-americano não se limitaria à Argentina, Brasil e Cuba, como fazem algumas correntes de estudo mais tradicionais ao atribuírem o lançamento do *Nuevo Cine* a Birri, Pereira dos Santos e Alea, mas diz respeito também a outros países, como Venezuela, Colômbia e Chile.

²² García Márquez não é um representante do cinema colombiano, mas a adaptação cinematográfica de suas obras é bem conhecida. Nos anos 50, o escritor estudou cinema em Cinecittà (Roma), tendo participado como roteirista de diversos filmes do cinema mexicano. Em 1987, juntamente com expoentes do *Nuevo Cine*, ajuda a fundar a *Escuela de Cine de San Antonio de Los Baños*, em Cuba. Para mais informações, cf. Rocco (2010).

realizados por produtores estrangeiros. É assim que podem ser situados os filmes *Raíces de Piedra* (1963) e *Pasado el Meridiano* (1966), produzidos pelo espanhol José Maria Arzuaga. Na análise de Paranaguá (2003), são filmes neo-realistas que questionam não só a modernidade, mas também sua cota de desumanização.

Ainda na década de 60, há o desenvolvimento de uma produção marginal com enfoques políticos, buscando canais de difusão alternativos, ao mesmo tempo em que há uma onda de produção de curta-metragens. Marta Rodriguez e Jorge Silva produzem entre os anos de 68 e 70 o documentário *Chircales* (1972), afinado com as preocupações políticas e de denúncia social do *Nuevo Cine*.

Na década de 70, destaca-se o Grupo de Cali, formado pelos jovens Andrés Caicedo, Carlos Mayolo e Luis Ospina. Além de inaugurarem um cineclube na cidade de Cali, fundaram a revista *Ojo al Cine*, dedicada a discutir o cinema estrangeiro de um modo geral, mas também com alguns textos que refletiam sobre a produção colombiana. Mayolo e Ospina produzem, entre outros, o filme *Agarrando Pueblo* (1978), fazendo a crítica ao que se convencionou chamar no país de *Pornomiséria*. Como informam Duno-Gottberg e Hylton (2008, p. 533), “la noción de ‘porno-miseria’ fue sugerida por Luis Ospina y Carlos Mayolo como una crítica a cierta producción cinematográfica que representaba el miserabilismo latinoamericano, en función de su venta como mercancía tremendista”.

Em 1978, cria-se a Focine, órgão de fomento à indústria cinematográfica que formaliza a participação estatal. Os resultados começam a ser vistos nos anos 80, com a produção de longas com temas bem diversificados, e entre eles, destaca-se *Rodrigo D No futuro* (1990), de Gaviria. Problemas administrativos levam ao fechamento da Focine em 1993, e os realizadores passam a buscar novos caminhos, onde a televisão regional e o vídeo também entram no cenário.

Analizando as transformações do espaço audiovisual latino-americano durante a década de 80, Getino (1990) nos apresenta uma série de dados sobre o cinema colombiano, sendo um dos países com o menor número de produções anuais: em 1988, apenas 5 longas foram produzidos, enquanto que em 1982, a produção foi de 10 títulos. São números muito baixos se comparados com a produção argentina ou brasileira, por exemplo²³. A Colômbia neste período apresenta uma situação de acentuada falta de políticas para fomentar a produção cinematográfica, o que faz com que o país comercialize em massa produtos de outras nações,

²³ Em 1988 o Brasil produz 40 filmes, quando a média de produção anterior era de aproximadamente 90 títulos anuais. A Argentina produz 37 filmes em 1987, sendo que um ano depois este número cai para 18 títulos. O México representa uma exceção, mantendo uma média de 90 lançamentos anuais.

sendo que todos os países latino-americanos encontram-se em desvantagem em relação às produções estrangeiras que dominam o mercado.

Deste modo, a Colômbia entra na década de 90 acompanhando a tendência geral da produção cinematográfica de outros países latino-americanos afetados pela crise econômica, pela crise dos mercados tradicionais do cinema²⁴ e pela intensa e desvantajosa concorrência com o produto estrangeiro e dominante.

Em 1997, com a criação pelo Ministério da Cultura da *Dirección de Cinematografía y Proimágenes en Movimiento*, há novamente uma intervenção estatal, permitindo a participação de universidades na indústria cinematográfica, e o cinema passa a assimilar as mudanças trazidas pelos novos recursos audiovisuais. Em 2003 é aprovada uma lei que permite injetar recursos financeiros no setor, e o cinema colombiano segue assim seu processo de modernização. Ainda assim, podemos dizer que as condições atuais de produção do cinema colombiano são muito difíceis.

Se na década de 90 o número total de longa-metragens colombianos lançados no circuito comercial do país foi de apenas 18 filmes, nos últimos 10 anos esse número aumentou significativamente, chegando a 86 filmes lançados²⁵. Mesmo que timidamente, o cinema colombiano começa a mostrar a sua cara, e algumas produções chamam a atenção do público e da crítica, com a participação em festivais nacionais e internacionais. É o caso de *La virgen de los sicarios* (2000), *Bolívar soy yo* (2002), *La sombra del caminante* (2004), *Maria llena eres de gracia* (2004), *Soñar no cuesta nada* (2006), e mais recentemente, *Perro come perro* (2008), *Los viajes del viento* (2009) e *El vuelco del cangrejo* (2010).

Sem querer entrar no mérito de cada um desses filmes, queremos observar que alguns deles se caracterizam muito mais como sucesso de público do que pela sua qualidade artística. Salvo algumas exceções, podemos notar uma forte inclinação do cinema colombiano recente a seguir o modelo comercial do cinema dominante. É comum encontrarmos, por exemplo, a representação sensacionalista da violência, ligada a temas como o tráfico de drogas e o conflito interno do país, e somente poucos filmes conseguem apresentar propostas menos convencionais e alternativas ao esquema de representação dominante.

²⁴ A crise dos mercados tradicionais do cinema pode ser observada no fechamento de salas e na redução do número de espectadores em praticamente todos os países latino-americanos, lembrando que a televisão e o vídeo entram como nova forma de difusão de filmes.

²⁵ Em 2010, o número chegou a 10 filmes lançados no circuito. Fonte: Proimágenes en Movimiento - Colombia <www.proimágenescolombia.co>. De 1993 a 2009, as estreias nacionais passam de 0,7% a 5,5% do total de filmes estreados, ou seja, a representação do cinema nacional é ínfima ao lado da produção estrangeira, o que também pode ser observado em outros países, como o Brasil.

PARTE II – O CINEMA COLOMBIANO DE VÍCTOR GAVIRIA

Nascido em 1955 em Medellín, proveniente de uma família de classe média, Víctor Gaviria havia se destacado como escritor de contos e poesia antes de se dedicar à carreira de cineasta. Em 1979, o diretor produz seus primeiros curta-metragens, e quatro anos depois, com o apoio da Focine²⁶, estreia na televisão *Los habitantes de la noche* (1983). O diretor segue realizando vários documentários, curtas e média-metragens de ficção para a televisão no decorrer dos anos 80 e 90. Como nos informa Ruffinelli (2003; 2009), os primeiros filmes de Gaviria se dividem em temas bem diversificados, passando pelo mundo da infância e da marginalidade, pela cultura tradicional de sua região, Antioquia, e pela violência da década de 50, e ao abordar esses temas pode-se observar o interesse do cineasta pelos problemas sociais e aspectos culturais de sua região.

A proposta do cinema de Gaviria caracteriza-se pelo uso de atores não-profissionais que participam da construção do roteiro dos filmes, o que define a forma com que suas narrativas tratam a questão da marginalidade, pobreza e violência na periferia de uma metrópole latino-americana, a cidade de Medellín nos anos 80 e 90. Gaviria vem trabalhando com atores não-profissionais desde seus primeiros curtas, mas é com a produção de seu primeiro longa-metragem, *Rodrigo D No futuro*, lançado em 1990, que o trabalho do cineasta ganha a atenção da crítica, participando da Seleção Oficial do Festival de Cannes, o que se repete depois com *La vendedora de rosas*, em 1998.

Rodrigo D No futuro (Colômbia, 1990) tem como protagonistas Rodrigo e seu grupo de amigos, jovens da periferia de Medellín envolvidos com o movimento *punk* do final dos anos 80, retratando seu cotidiano marginalizado e marcado pela violência. *No futuro* traz para debate o contexto social no qual sua produção se insere, onde o descontrole da violência urbana no período resultou em um altíssimo índice de homicídios entre os jovens, designando a geração *sem futuro*, tal como é sugerido no título.

La vendedora de rosas (Colômbia, 1998) tem como protagonista Mónica, uma menina de treze anos, que junto com as amigas vende flores em bares noturnos de Medellín, além de realizar pequenos roubos para poder sobreviver. Junto com sua história é retratado o cotidiano de 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

²⁶ Órgão estatal de fomento à indústria cinematográfica colombiana.

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.

Com uma proposta que se distancia dos outros dois filmes, *Sumas y restas* (Colômbia, 2004) conta a história de Santiago, um jovem engenheiro de classe média que se envolve com o tráfico de drogas. Seduzido pela ideia de ganhar muito dinheiro participando apenas transitoriamente do narcotráfico, Santiago acaba se tornando vítima de uma armadilha e perde tudo o que tem. O filme problematiza os resultados da riqueza proporcionada pelo narcotráfico e a incompatibilidade dos mundos que se encontraram pelo negócio da droga, que na década de 80 permeou praticamente todos os setores da sociedade colombiana.

No caso de *Rodrigo D* e *La vendedora de rosas*, os atores são jovens marginalizados e crianças de rua, provenientes quase sempre de famílias desestruturadas dos bairros periféricos da cidade. Assim como é retratado nos filmes, esses jovens roubam, traficam e são usuários de drogas, vivendo do que a rua pode lhes oferecer. No caso de *Sumas y restas*, os atores são pessoas que estiveram envolvidas, direta ou indiretamente, com o problema do narcotráfico em seu auge nos anos 80. O processo de pré-produção dos filmes inclui um longo trabalho de investigação sobre o universo a ser representado, contando ainda com os relatos baseados em experiências vivenciadas por essas pessoas. Essas histórias são assim reinterpretadas, reproduzidas e incorporadas à ficção, como parte da proposta realista do diretor.

É assim que em *Rodrigo D. No futuro*, por exemplo, os jovens que participam do filme decidem pelo suicídio de Rodrigo ao final do filme, argumentando que na ética da rua na qual estavam inseridos e devido às circunstâncias pela qual passou o personagem, ele não poderia permanecer vivo, detalhe não planejado no roteiro original. Do mesmo modo, em *La vendedora* alguns episódios surgem para contar histórias que haviam ocorrido na vida real dos jovens, por exemplo, na cena onde os amigos de Mónica têm que fugir após uma tentativa de roubo, e um deles, sob efeito de cola, só se dá conta de que um tiro havia lhe atingido nas costas momentos depois da correria (Cf. Ruffinelli, 2003).

Gaviria nos fala sobre a relação entre o roteiro e a participação dos atores em sua construção²⁷:

[...] por alguna cosa que le cuentan, uno hace una historia con cierta unidad de comienzo a final. Pero cuando empieza a trabajar con actores, empieza a

²⁷ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

meter la historia de ellos, empieza a meter como la textura del relato, que son los detalles, las palabras, los pequeños episodios. Ellos en el comienzo no les gusta, pero yo les decía que estábamos haciendo la historia con base en lo que ellos nos cuentan, no vamos a inventar nada, yo tenía muchas sesiones de buscarles historia, de preguntar que pasaba con esto, o cada niño que venía me contaba una cosa nueva. Entonces yo iba haciendo un trabajo de rompecabezas, iba uniendo las piezas, haciendo los puentes entre un episodio y otro, entre una anécdota y otra. Iba haciendo un trabajo de episodios, que son cosas que te cuentan que han ocurrido en la realidad y que son únicas, son como microrelatos, y que tienen un valor extraordinario metafórico, porque un episodio te da cuenta de ese mundo, son como rasgos significativos de ese mundo, que yo voy recogiendo, voy recogiendo también el lenguaje, los conceptos que hay detrás de ese lenguaje, voy recogiendo también los personajes, como que la realidad me da a través de ellos, y voy recogiendo también cierta causalidad que me parece interesante, a veces te dicen paso esto, y luego esto, y esto te empuja a esto, esto precipito todo a esto demás, y estas casualidades yo las tengo para que el guion no sea tan suspendido, entonces esa historia inicial, a partir de lo que ellos me van diciendo, yo la voy cambiando.

A tentativa de incorporar os sujeitos marginalizados ou envolvidos com a criminalidade também pode ser expressa na fala dos atores, presente nos três filmes. As gírias constantes tornam os diálogos de difícil compreensão, mesmo para o público de língua espanhola. Como explica Ruffinelli (2009), houve uma preocupação por parte do cineasta, o que lhe rendeu inúmeras críticas, em não colocar legendas e muito menos em alterar o modo de falar dos atores para que se tornasse mais inteligível para os espectadores, pois isso não atenderia às pretensões de Gaviria de manter um diálogo com os sujeitos que participam dos filmes, o que inclui manter sua linguagem como parte de suas histórias e suas identidades.

Essas preocupações estão presentes no texto que Gaviria escreve anos antes, em parceria com o crítico e professor de cinema Luiz Alberto Álvarez, intitulado *Las latas en el fondo del río* (1982). Para Ruffinelli (2003, p. 14), o texto pode ser apontado como um manifesto, onde se assume “la expresión de un programa estético, estilístico e ideológico con relación al cine colombiano de la época. Allí se defienden varios aspectos de la concepción del cine – todavía en el plano teórico – que más tarde se verían puestos en práctica en sus largometrajes”.

No manifesto estão explícitas, fundamentalmente, as necessidades de um cinema colombiano feito na província, alternativo ao esquema tradicional de produção e, principalmente, fugindo da centralidade exercida por Bogotá, que concentrava os meios de produção televisivo e cinematográfico do país. Além disso, há uma crítica aos atores da televisão e do teatro, que naquele momento não atendiam às pretensões de um cinema realista.

Os autores observam ainda a necessidade de se usar atores naturais, com sua linguagem popular e coloquial, em contraposição ao sotaque bogotano que aparecia nas telas, instituído como oficial para todo o país. O próprio Gaviria nos traz algumas reflexões sobre o uso de atores não-profissionais em seu trabalho²⁸:

[...] yo vi que con los actores naturales era una posibilidad que tenia yo de meterme donde fuera socialmente. Porque si hacia unas películas, por ejemplo, sobre ferrocarrileros, y cogía a unos ferrocarrileros de actores, hacían que la película se volvía súper interesante, [...] surgían un montón de cosas que no estaban en los libros...[...] los guiones funcionaban a través de lo que ellos me contaban a mí, la película se potenciaba, se volvía un documento [...] si yo pudiera que ellos como actores me dieran un testimonio de esas vivencias, eso me aseguraría una buena actuación, porque a los actores naturales uno no les puede pedir que actúen bien, pues obviamente están llenos de limitaciones dramáticas, y entonces la única manera que yo encontré para superar esas limitaciones era cuando encontraba el personaje que hacía parte de ese mundo.

Pensando nesta relação de tentar incorporar os sujeitos marginalizados ou envolvidos com o crime por sua participação na elaboração do roteiro, Ruffinelli (2009) afirma que aí reside a inovação do cinema de Gaviria, implicando em um exercício de libertação de preconceitos e imposições ideológicas no cinema latino-americano, pois seus filmes colocam a possibilidade de expressão dos sujeitos marginalizados a partir de seu próprio discurso e de seus próprios espaços. No entanto, como sabemos, o uso de atores não profissionais que participam da construção do roteiro não é nenhuma novidade, pois essa experiência já havia sido realizada antes, tanto no *Nuevo Cine* latino-americano como no neo-realismo italiano²⁹. Vale a pena lembrar a influência que estes movimentos exerceram na formação de Gaviria, assim como os pontos onde o trabalho do cineasta diverge em relação a eles, e mais adiante apresentamos a discussão sobre esses aspectos.

Cumpramos destacar que o que nos parece ser um fator fundamental de diferenciação no cinema de Gaviria em relação ao cinema político já lançado anteriormente se refere às suas implicações quando inserido no atual contexto cinematográfico latino-americano, marcando seu lugar ao lado de outras produções contemporâneas do cinema periférico. De acordo com o

²⁸ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

²⁹ Se pensarmos em um precursor bem conhecido desta proposta, encontramos o filme *La terra trema* (Itália, 1948), de Luchino Visconti, que teve participação popular na criação do roteiro, com a população de pescadores como atores e a linguagem no dialeto siciliano.

artigo 1990 - *Retomada do cinema latino-americano* (2009), Gaviria estará ao lado de uma geração de jovens cineastas, com grande domínio técnico e narrativo, que promovem uma transformação do cinema latino-americano nos anos 90, em resposta ao período de crise do cinema anterior³⁰.

Ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição da cinematografia política latino-americana, as narrativas de Gaviria permitem refletir sobre antigas questões de uma nova maneira. Assim, a tematização da pobreza, marginalidade e violência em seus filmes pode ser relacionada com a questão dos sujeitos subalternos e dos espaços periféricos dentro de uma nova configuração de centro-periferia nas grandes cidades latino-americanas, relacionados, por sua vez, a um processo mais amplo de modernização periférica. Como veremos, a proposta de Gaviria irá apontar para um novo posicionamento do cinema latino-americano nos anos 90. Seguimos agora com as análises dos filmes.

³⁰ Como vimos no capítulo anterior, a retomada se dá em dois sentidos: retomada da produção, que havia caído consideravelmente; e retomada de alguns pressupostos da cinematografia realista lançada anteriormente, após um período de crise da representação realista (cf. Stam, 1999).

2 RODRIGO D. NO FUTURO ;MÁTATE MI AMIGO, MÁTATE!

*Me sinto motivado de prioridades
na cidade pressionado por necessidades
[...] é a decadência, fraude na lei do mais fraco
existente na mente de quem anda errado
Sabotage*

Rodado em 1986 e estreado apenas quatro anos depois, *Rodrigo D No futuro* (Colômbia, 1990) é o primeiro longa-metragem de Gaviria. O roteiro original do filme foi inspirado em uma crônica de jornal, onde um garoto sobe ao alto de um edifício para se suicidar, mas acaba sendo convencido a desistir por uma senhora que fazia a limpeza do local. A partir da crônica se constrói a personagem de Rodrigo, com os detalhes de que era órfão de mãe e de que não dormia há alguns dias. Durante o processo de pré-produção, que durou dez meses, a equipe técnica passa a conviver com os atores. O roteiro é ampliado, incorporando as histórias e testemunhos trazidos por eles, aumentando assim o número de personagens³¹.

O filme tem como protagonistas Rodrigo e seu grupo de amigos, jovens da periferia de Medellín envolvidos com o movimento *punk* do final dos anos 80, retratando seu cotidiano marginalizado e imerso na violência. *No futuro* traz para debate o contexto social no qual sua produção se insere, marcado por uma situação de descontrole da violência urbana no mesmo período, que resultou em um altíssimo índice de homicídios entre os jovens³², designando a geração *sem futuro*, tal como é sugerido no título. Além da violência, este contexto também é marcado pela crise das instituições tradicionais (sobretudo a família e a escola, como veremos) e a exclusão social dos espaços periféricos, temas abordados sob a perspectiva dos jovens inseridos em um processo de modernização pelo qual passou a cidade, com seus resultados perversos para as classes subalternas.

Podemos tomar a sequência onde Rodrigo visita uma antiga amiga de sua mãe como a chave do filme, onde se resume o campo de tensões que atravessa boa parte da narrativa. Com o pretexto de não ter onde passar a noite, ele pede abrigo para a senhora, e na casa tem a oportunidade de ver fotos e conversar sobre sua mãe, de saber um pouco como ela se vestia e como ela era. As cenas tomadas em primeiro plano dão destaque para o rosto e os olhares da

³¹ Cf. Gaviria em entrevista a Montoya, 1990.

³² Segundo Alcalá (2000), enquanto a taxa nacional de homicídios durante os anos 80 é de 77 para cada 100.000 habitantes, em Medellín este número salta para 381.

personagem, lembrando que durante todo o filme Rodrigo é apresentado como apático, desinteressado de tudo e de todos. Além da bateria que deseja ter, as fotos da mãe parecem ser a única coisa a que dedica alguma atenção. A fotografia da mãe aparece como fragmento da memória e do passado da personagem, como algo em que se ampara e lhe confere ali, pelo menos por um momento, uma certa identidade. Antes de irem dormir, a senhora nota que Rodrigo está abatido, e esta será mais uma noite passada em claro. Apesar de não estar explícito no filme, há a sugestão de que as recordações da mãe estão associadas com sua insônia e mal-estar, como algo que o incomoda. Na próxima cena, Rodrigo aparece decidido a tomar uma atitude, e na sequência se dirige para o alto do edifício do qual irá se atirar.

Enquanto sobe de elevador ao vigésimo andar, sofre ainda uma última condenação da funcionária que faz a limpeza do prédio que, medindo-o dos pés à cabeça, pergunta desconfiada aonde ele vai e o que vai fazer. A cidade formal, lugar escolhido para tirar a vida, não ofereceria mesmo nenhum espaço e nenhuma possibilidade para Rodrigo, discriminado até pela faxineira, que talvez fosse tão pobre como ele, talvez até mesmo da mesma procedência periférica, mas não carrega o estigma da juventude marginalizada e sem futuro. A exclusão se dá porque Rodrigo está num lugar em que não deveria estar, ao mesmo tempo em que a cidade é escolhida para se matar justamente porque ali ele mantém sua condição de anonimato, de ser mais um entre tantos marginalizados.

A opção de entrar para o mundo do crime, como ocorre com seus amigos, não parece atrativa a Rodrigo, assim como ter um trabalho ou alguma ocupação, como lhe é cobrado por sua família. Não se interessa em arrumar um emprego porque as oportunidades são escassas. Fica evidente que não quer trabalhar duro como o irmão mais novo, limpando o chão do açougue para receber um salário provavelmente baixo. A cena de abertura do filme parece significativa ao mostrar Rodrigo em uma casa, abrindo e fechando as portas, procurando por algo, mas sem encontrar nada³³. Nenhuma porta irá se abrir para ele. O fato de Rodrigo não se esquecer da mãe e preferir morrer é um dado relacionado com a memória e com o passado da personagem, como se lhe fosse arrancado a base de suas emoções e sentimentos. Além disso, à precariedade de sua vida material vem se somar a sua falta de expectativas, trazendo o conflito entre o que é e o que não poderá ser. Em seu abandono, Rodrigo finalmente assume sua condição de *no futuro* e decide ele mesmo selar seu destino.

No terreno da violência no qual se movem as outras personagens, a condição de Rodrigo não aparece como menos violenta, pois seu drama se faz justamente porque ele é

³³ O filme não deixa espaço para sabermos o que Rodrigo de quem é a casa, que parece desabitada e em construção.

vítima de uma situação e de uma série de circunstâncias que não irão lhe apresentar escapatória. O conflito que conecta o filme, representado pela violência como resultado da falta de expectativas para a juventude marginalizada, se repete também para as outras personagens. De forma mais direta, porém, o tema da violência irá se relacionar com os amigos de Rodrigo, onde se destacam principalmente Adolfo, Ramón e Alacrán.

Adolfo, já nas primeiras cenas em que aparece, nos é mostrado como alguém respeitado por seus companheiros. Também se mostra bondoso com a namorada, a quem leva para passeios de moto e atende suas necessidades por xampu, meias e batom. Em uma cena, a namorada pergunta como foi com o trabalho, e ele responde que não foi trabalho, mas que foi ganhar um dinheiro, simplesmente. A namorada pergunta porque ele não pode falar sobre o que fez, e ele, incomodado, diz que ninguém pode saber, e que ela não pergunte mais sobre o assunto. Saberemos logo adiante que Adolfo rouba uma moto para conseguir seu dinheiro, e por isso nem a namorada nem a tia com quem vive podem saber de seu envolvimento com o crime.

Ramón é apresentado como uma pessoa oportunista, que sempre quer tirar vantagens de tudo. Ele tenta, sem sucesso, roubar o relógio de um menino que vê na rua. Ele também passa drogas para as crianças da escola. Não se mostra confiável com os amigos desde o início do filme, onde está ajudando Alacrán na construção da casa e deixa o amigo trabalhando sozinho. Também não comparece a um encontro com Alacrán, de onde iriam juntos roubar uma moto. Ramón tenta roubar a moto sozinho e deixa o amigo esperando, sem dar satisfações. Por suas atitudes, é desprezado por Adolfo, que o manda descer de sua moto, quando todos iriam a um passeio.

Apesar de se identificarem com a cultura *punk* e gostarem desse estilo de música, esses jovens estariam mais próximos de serem *pistolocos*³⁴, pois estarão envolvidos em atividades criminais. A diferença com os *punks*, representados sobretudo pela figura de Rodrigo, aparece na medida em que ele é o único que não entra para a delinquência, nem demonstra interesse pelas conversas sobre armas e crimes. No entanto, essa diferença não é tão determinada assim nas personagens. Alacrán, por exemplo, é o mais caracterizado pelo estilo *punk*, gosta de ouvir Sex Pistols e Ramones, está sempre vestindo calças justas, camisetas cortadas, jaqueta e coturno pretos, além dos vários brincos na orelha, visual rebelde que irá fazer contraste quando ele aparece trabalhando como pedreiro na construção de sua casa, para ajudar sua mãe.

³⁴ Na definição de Suárez (2009, p. 102), *pistolocos* são “los muchachos de los barrios marginales, siempre fascinados por las armas y las motocicletas”.

A existência do *punk* no filme, de acordo com Suárez (2009, p. 104), não é gratuita e “ilustra cómo la condición posmoderna ha sido asumida en estos fragmentos de la sociedad latinoamericana”. Neste sentido, a absorção da cultura *punk* associada à pobreza que obriga Alacrán a ser pedreiro indica uma relação com universos de distintas sociabilidades, que vão dando pistas da urbanidade cosmopolita de Medellín. Se por um lado temos a influência internacional, de outro temos resquícios dos antigos tradicionais de apego à família, onde os jovens ainda mantêm um respeito pelos mais velhos, como quando Rodrigo, mesmo a contragosto, obedece às ordens dadas pelo pai, aspecto que se repete quando Ramón, apresentado como pessoa interesseira e egoísta, ajuda com dinheiro a um primo mais velho e necessitado que encontra na rua, demonstrando preocupação por ele.

A apropriação da cultura *punk* no contexto local pode ser expressa na cena em que Rodrigo está ouvindo um som da banda Sex Pistols em inglês, e mesmo não entendendo o que a letra diz (sabemos em outra cena que ele não fala inglês), ele canta uma letra sua em espanhol sobre o ritmo, como se se apropriasse da música para dar seu próprio significado a ela. Neste sentido, Herrera (2009) afirma que o *punk* no filme não pode ser visto em termos de dominação cultural estrangeira e nem de alienação. Por outro lado, a assimilação do *punk* aparece também de forma precária, pois como nos lembra Suárez (2009), as personagens revelam traços racistas e homofóbicos em suas atitudes.

Para Salazar (2002b), o *punk* das periferias de Medellín aparece como movimento expressivo da juventude, que reflete as circunstâncias de caos e incerteza em que vivia a cidade. Assim como outras gangues, os *punks* eram grupos onde a violência e os assaltos tinham seu lugar em meio a um conjunto de atividades, papéis sociais e ritos de identidade. Analisando o fenômeno da violência juvenil na cidade durante as décadas de 80 e 90, o autor afirma que o predomínio de grupos de jovens voltados para as atividades lucrativas ligadas ao narcotráfico torna incompatível a existência do *punk* como movimento de resistência e contracultura, o que explica em parte seu posterior desaparecimento. Ainda que não apareça como um conflito das personagens de *Rodrigo D*, a contradição entre ser *punk* (mesmo que sem propagar nenhuma ideologia) e se envolver em atividades criminais como forma de ganhar dinheiro está aí esboçada. O *punk* é um elemento importante no filme, por fazer o vínculo entre as personagens por tudo o que representa: a rebeldia, o inconformismo, o ódio e a agressão.

No filme também podemos ver a crise dos valores tradicionais representados pelas instituições da escola, da família e do mundo do trabalho, o que representa a ineficácia dos laços de associação e pertencimento tradicionais. A desestabilização familiar pode ser

apontada como uma das características dos filmes de Gaviria. No caso de *Rodrigo D e La vendedora de rosas* (como veremos no próximo capítulo), as famílias apresentadas sempre aparecem com a ausência da figura paterna ou materna, ausência que sugere alguma repercussão no destino dos protagonistas. Órfão de mãe, a relação de Rodrigo com seu pai e seus irmãos é problemática. O pai parece ser a única pessoa próxima a se preocupar com o filho, notando que está cansado e querendo saber o que o preocupa. Mas Rodrigo, talvez por ser personificado como jovem rebelde, mostra desinteresse pela companhia do pai, como quando recusa a aguardente oferecida e recusa conversar com ele sobre a morte da mãe, mostrando-se fechado para o assunto.

A relação de Rodrigo com os irmãos parece ser de certa disputa em relação à atenção do pai. O irmão, apesar de ser bem mais novo que Rodrigo, além de estudar, ainda ajuda o pai que possui um pequeno açougue no bairro onde vivem. Em uma cena onde Rodrigo chega à noite, no fim do expediente, quando seu irmão está lavando o chão e ele lhe pede ajuda, Rodrigo diz que não vai ajudá-lo, porque ele é um puxa-saco³⁵ do pai, sendo que Rodrigo alega que o pai lhe dá o mesmo dinheiro sem que ele ajude em nada.

Em outra cena, desta vez com a irmã, novamente podemos ver a cobrança da família para que Rodrigo trabalhe. Distraído, Rodrigo entra na sala onde a irmã está limpando o chão. Ela lhe dá uma bronca, perguntando se ele não vê que ela está limpando, que ele nunca se dá conta de nada, e o manda sair. Rodrigo responde que não sairá porque a casa é de seu pai, e ela diz, aos gritos e repetidamente, que a casa é de quem trabalha. A discussão termina com insultos, gritaria e um empurrando o outro.

Rodrigo despreza seu irmão mais novo por ele ser esforçado com os estudos e com o trabalho. Em outra discussão entre eles, sabemos que Rodrigo abandonou a escola, e ele chega a dizer ao irmão que ele é bobo por estudar, pois a escola não serve para nada. A escola é caracterizada no filme como um lugar abandonado e decadente, com vidros quebrados, cheia de grades e portões trancados, que a assemelham mais a uma prisão, além de ser um lugar onde as crianças usam drogas, fatores que indicam a pobreza material e descuido das instituições de ensino nos bairros periféricos da cidade.

Com relação ao trabalho formal, podemos dizer que ele não está no horizonte das personagens principais. Como forma de ganhar dinheiro, os amigos de Rodrigo praticam atividades ilegais, como o roubo de motos e carros ou quando vendem drogas. Com relação aos objetos de consumo das personagens, notamos outra oposição entre Rodrigo e seus

³⁵ Traduzido de forma livre, assim como outros diálogos que aparecerão no decorrer do texto.

amigos. Para Rodrigo, a bateria aparece como um ícone que permitiria a construção de sua subjetividade como músico, enquanto que para os outros, o objeto de desejo é a arma, valorizada por conferir poder para a realização de roubos e assaltos.

Para Herrera (2009), assimilar-se ao mundo do trabalho não é uma alternativa nem possível nem desejada pelas personagens, em um momento cada vez maior de informalização da sociedade e da economia. Em seu estudo sobre a violência juvenil, Salazar (2002b) associa a crise dos valores tradicionais a um sentimento de deterioração pela vida, na medida em que as opções de trabalho de estudo já não satisfazem os desejos de status e bem-estar como modelo de referência da juventude na sociedade atual.

Neste sentido, o dinheiro, apesar de não ser determinante no filme, aparece como uma preocupação constante das personagens, pois a falta dele serve como justificativa para as práticas de violência e envolvimento com atividades criminais. É para conseguir dinheiro que Adolfo, Ramón e Alacrán roubam motos e carros. É pela falta de dinheiro que Rodrigo não consegue comprar sua tão desejada bateria, sendo mais um motivo de sua frustração. Nas cenas em que as personagens pensam em como conseguir dinheiro, podemos ouvir na trilha sonora a letra da música que diz, nesta ordem: “Dinero! Angústias! Dinero! Problemas! Dinero! Sistema!” Este trecho ilustra a percepção de que a lógica de integração clássica, ou seja, do dinheiro como solução dos problemas, já não convence mais a esses jovens porque implica justamente em servir o sistema.

O desprezo pelo sistema também aparece em outra música, mostrando a crise da autoridade estatal, na cena em há um ensaio e a letra cantada pela banda diz repetidamente “policia hijueputa, policia hijueputa” (polícia filha da puta). A polícia só aparece uma vez durante o filme, de forma bem rápida, para perseguir a Ramón após o assalto a carro realizado com Alacrán. Mais eficiente é a justiça feita pelas próprias mãos, que culmina na morte de outro amigo, Johncito, para vingar o roubo que havia realizado no começo do filme juntamente com Adolfo.

A corrosão do espaço social representada pela crise das instituições também se relaciona com a questão da marginalização no filme. Sobre o espaço onde se passam as ações das personagens, podemos dizer que ele aponta para o quase total isolamento do mundo marginal, reforçando a exclusão a que estão submetidos os bairros periféricos da cidade, lembrando que o centro metropolitano só aparece duas vezes no decorrer do filme: quando os amigos realizam o roubo de um carro, e quando Rodrigo está em pleno centro da cidade, prestes a tirar a própria vida. Esta relação entre o lado marginalizado e o centro da cidade mostra uma relação deturpada, onde a exclusão social pode ser relacionada como um fator que

leva às práticas da violência neste cenário urbano.

Com relação à imagem da cidade, as filmagens nos mostram a realidade dos bairros periféricos de Medellín com suas ruas esburacadas, quase sempre sem asfalto, vielas estreitas e escuras, muitas casas sem acabamento ou ainda em construção, tanques e baldes com água indicando a falta de encanamento dentro das casas, o que significa que esse bairros são mal estruturados e carentes de serviços públicos básicos para a população. Em uma sequência onde Rodrigo percorre a cidade para procurar uma bateria, a cidade é mostrada em uma situação caótica, com o trânsito parado e uma mulher atropelada que chama a atenção das pessoas em volta.

Essa imagem vai contra a ideia de Medellín como uma cidade modelo, tal como é reconhecida no país. A formação dos bairros periféricos nas cidades é decorrente do processo de violência, onde houve a migração do meio rural para o urbano. Sobre esse processo, Gaviria nos diz ³⁶:

[...] com esa violencia tremenda [de 1948 a 1964], se produce un desplazamiento que viene a crear docenas de barrios en todas esas grandes ciudades, barrios de invasión, barrios que se crean cuando llega toda la gente y la ciudad no esta preparada para recibirlos, entonces nasce una forma de ciudadanía espontanea, y una convivencia de espaldas a la ciudad.

Ao mostrar os bairros periféricos decorrentes das ocupações, dentro do processo de migração do meio rural para o urbano, López (1990) afirma que o *no futuro* das personagens é também a falta de um passado, pois os bairros filmados são produto de uma adaptação trágica desta população à vida nas cidades. Podemos dizer que o fato de Rodrigo não se esquecer de sua mãe é um dado associado com a memória e com o passado da personagem, com a base de sua cultura e de suas emoções, como algo que lhe foi tirado, e talvez por isso decide morrer. Apesar do filme não deixar muito espaço para esse tipo de interpretação, a orfandade de Rodrigo pode servir como metáfora, onde o passado foi arrancado da vida dessas pessoas que vieram instalar-se nos bairros periféricos, perdendo a base de sua memória.

Seguindo essa reflexão, podemos pensar a violência atual é percebida em termos de continuidade com a violência passada. Esta perspectiva está presente na análise de Mejía (1991, p. 137), onde, citando Peláez, o autor questiona sobre a existência de uma possível

³⁶ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

cultura da violência na Colômbia:

¿Hasta que punto hay en nuestra cultura, en el lenguaje, en nuestras representaciones de los demás, en lo simbólico y lo imaginario, un condicionamiento que pudieramos llamar cultural, un contexto nacional de propensión a la violencia que se va reproduciendo de generación en generación a través de las personas y las instituciones?

A partir de um estudo da linguagem e das diferentes formas de violência no país, a análise de Mejía (1991) entende que a violência urbana atual carrega uma herança da violência rural. O autor também procura levantar elementos para entender por quê no departamento de Antioquia, cuja capital é Medellín, a violência se mostrou de forma mais aprofundada e desenvolvida que em outros lugares do país, citando vários estudos que vinculam a identidade cultural do *antioqueño* com a violência em suas raízes. A existência de uma cultura machista desde a colonização, associada à ideologia do êxito, do lucro e da competitividade corresponderiam a potenciais agressivos que foram se convertendo em diferentes formas de violência na atualidade, onde haveria uma imagem que alimenta a violência como instituição cultural.

A análise que entende a violência urbana atual em termos de continuidade com a violência passada não é um consenso entre os *violentólogos*, como ficaram conhecidos os especialistas sobre o tema no país, lembrando que na Colômbia este é um assunto central³⁷. Para Gautier (2004), por exemplo, haveria dois tipos de violência: a violência *organizada* seria aquela que tem o potencial de converter a organização em elemento de acumulação de poder, ligada a grupos armados e ao narcotráfico, com um projeto coletivo de transformação da sociedade; já a violência *desorganizada*, relacionada com a violência juvenil, teria como principal objetivo buscas econômicas imediatas. No entanto, isso não a descaracteriza também como uma forma de violência política, completa a autora.

Um estudo pioneiro sobre a violência juvenil usado como referência para este trabalho é o de Alonso Salazar (2002a), intitulado *No nacimos pa'semilla*³⁸. Nele, o autor não traz para debate a questão de uma continuidade ou descontinuidade das violências que

³⁷ Alguns estudiosos são enfáticos ao afirmar que a violência urbana atual representa uma ruptura radical com a violência anterior, na medida em que se desvincula de uma luta por ideais políticos, como ocorria com a violência partidarista ou com a violência desencadeada pelas guerrilhas. Para maiores informações, ver Alcoforado (2002) e Pecaut (1997).

³⁸ A expressão *no nasci pa'semilla* traz a ideia da semente que não irá vingar, era usada pelos jovens dos bairros marginais, e tem sentido próximo ao de *no futuro*.

caracterizam o país. Contudo, a premissa da qual parte parece estar inserida na segunda corrente, pois procura analisar as especificidades dessa nova forma de violência que tanto chamou a atenção do país durante a década de 80. Neste cenário, destaca-se o fenômeno social do sicariato, cujo auge se deu no final da década de 80 e início dos anos 90, período em que é produzido *Rodrigo D.* Os sicários são os matadores de aluguel, geralmente jovens, procedentes das zonas periféricas na maioria das vezes, contratados pelos traficantes para resolverem suas negociações. Apesar de ser um produto do narcotráfico, segue o autor, 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.

No sentido de tentar esclarecer as possíveis causas que levam a juventude às práticas da violência, a inovação do trabalho de Salazar consiste em não reduzir as causas da violência à pobreza e condições materiais. Mais do que isso, haveria um sentimento de falta de expectativas entre os jovens marginalizados que conforma as bases de todo um campo simbólico para as práticas de violência. Somada ao sicariato, os grupos armados de jovens nas zonas populares de Medellín durante os anos 80 caracterizam a violência urbana no período, trazendo o problema da juventude como a nova protagonista da violência. A insurgência dessas gangues acaba instaurando uma situação de descontrole, promovida sobretudo por vinganças, rivalidades e controle de territórios entre eles³⁹,

Un fenómeno que creció sin que la sociedad y el Estado se dieran por enterados, y que solo vino a alterar al país cuando jóvenes brotados de esas barriadas pobres se convirtieron en instrumentos del paramilitarismo y el narcotráfico para realizar magnicídios y diversas acciones de terror [...] En la raíz de esa violencia masiva de jóvenes están factores estructurales de exclusión económica y simbólica y procesos culturales complejos en los que se ligan al mismo tiempo valores arcaicos y procesos consumistas (SALAZAR, 2002a, p. 16)

Sobre a repercussão do sicariato como fenômeno social, Gaviria nos informa⁴⁰:

³⁹ Para mais informações, cf. Marin e Martinez (1991), que apresentam um histórico de como as agrupações de amigos nos bairros passam a se dedicar a atividades criminais.

⁴⁰ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

Todo el mundo pregunta como es posible que los que están asesinando en los barrios sean muchachos menores de edad. Quienes son esos muchachos era lo que preguntaban los psicólogos, los sociólogos, los políticos, en general la primera reacción fue de tratar de comprender. No fue una reacción represiva, como fue después, o como es ahora, sino de preguntar por que esta pasando eso, o sea, el problema no es solamente del narcotráfico, el narcotráfico irrumpió y colaboro a crear ese ejercito de muchachos que viven una cultura de la muerte. Aquí fue como lo definieron.

Como resultado deste contexto, temos 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 ou com o narcotráfico. Os personagens não são assassinos profissionais contratados, mas 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 eles, as motivações e os sentidos que os fazem participar e serem protagonistas e vítimas da violência urbana.

Nas cenas onde as personagens lidam com a morte, podemos notar que a situação de marginalização indica uma lógica própria dessa juventude em lidar com a violência. Em uma dessas cenas, Adolfo está dando um passeio pelo bairro com a tia no meio da noite, e inesperadamente se depara com o velório de Johncito, que estava desaparecido. Logo no início do filme, eles haviam roubado juntos uma moto, sendo que depois Adolfo fica sabendo do sequestro de Johncito e é obrigado a se esconder. O corpo de Johncito é encontrado e no velório sua mãe liga um aparelho de som e o coloca sobre o caixão, dizendo para Adolfo que era a música que seu filho mais gostava e que por sua morte não deveriam chorar. Adolfo sai do local desconcertado, pois não esperava encontrar o amigo morto. Na sequência, outro amigo chega e cumprimenta o morto com palavras otimistas, colocando o aparelho de som dentro de seu caixão.

Nesta cena, a morte é apresentada como algo dessacralizado, fazendo referência à comemoração que de fato foi se instituindo nos bairros populares durante os anos 80 e 90, quando um membro de uma gangue morria. Seguindo a análise de Salazar (2002a), a morte desses jovens foi sendo aceita como algo festivo, e assim como ocorria com os membros dos cartéis de drogas, os velórios de líderes eram comemorados com aguardente, festa, consumo de drogas e as músicas que o morto gostava. Essa forma de assumir a morte representa uma ruptura com as tradições em uma sociedade marcadamente católica e conservadora, dentro do contexto onde a violência faz parte do cotidiano e a morte se torna o referente fundamental de

um imaginário coletivo, designando o que ficaria conhecido como a cultura da morte. A violência como resultado de uma realidade social e cultural, prossegue o autor, aparece como possibilidade para a juventude ser protagonista em uma sociedade que não lhe dá oportunidades. Neste sentido, a violência é a forma encontrada por esses jovens para terem certa visibilidade social, ainda que isso seja expresso de maneira perversa, com a comemoração de suas mortes.

A ideia de uma cultura da morte é criticada por Deas (2003), pois o autor observa que a Colômbia é um país que tem pouco culto à morte, com pouca reação pública e coletiva em relação à ela. Isto estaria relacionado com as dimensões assumidas pelo conflito no país, que deixou um grande número de mortos, em um longo processo histórico onde a violência esteve sempre presente. Apesar de não poder ser confundida com indiferença, essa reação faz perder o sentido da tragédia relacionada à violência. No entanto, apesar da morte relacionada à violência ser uma constante na história do país, ela é entendida de modo diferente de acordo com o contexto no qual se insere. No caso específico do contexto retratado do filme, ou seja, no final da década de 80, a morte tratada desta forma dessacralizada aparece como ruptura. O culto à morte desses jovens aparece dentro do processo de transformações pelo qual passa o país, onde simultaneamente temos o apagamento sistemático desses jovens marginalizados da periferia, no contexto da violência urbana, e uma forma diferenciada de lidar com a morte, no caso, sob uma perspectiva desencantada, onde “quem vai está melhor do que quem fica”, com ouvimos dizer no filme.

As reflexões sobre a morte também aparecem nos diálogos entre as personagens. Quando Alacrán e Adolfo conversam sobre o ano novo, onde se aproveita do som de fogos de artifício para matar a um inimigo, concluem dizendo que eles não querem ser as próximas vítimas, o que dá margem para entendermos que a morte é, de certa forma, esperada por eles. Ou já no final do filme, quando os amigos estão conversando sobre o velório de Johncito, e Alacrán diz que não compareceu porque não gosta de enterros, da tristeza e do choro, e recomenda aos amigos que não quer que ninguém compareça ao seu enterro quando morrer. Ainda segundo Salazar (2002a), era comum que os jovens dos bairros dessem as instruções para seus amigos de como deveria ser seu próprio enterro, pois a morte precoce era encarada como um destino quase certo, o que assume as características do tempo efêmero, próprio da nossa época.

Podemos dizer que o filme não dá muitas pistas para sabermos sobre o passado das personagens. A condição em que vivem é marcada pelo tempo do aqui e agora, a narrativa é marcada pelas ações constantes das personagens, intensidade relacionada de forma paradoxal

com sua juventude e com sua condição de *no futuro*. A todo instante, Ramón, Adolfo e Alacrán estão fazendo alguma coisa, e os espaços nos quais se movem não aparecem carregados de sentido, já que nessas cenas o ritmo é rápido, e a câmera não se foca nos detalhes. Este aspecto irá contrastar com Rodrigo, mais calmo e pacato, que aparece filmado por tomadas de câmera mais lentas, além de seus espaços (notadamente sua casa) serem focados nos detalhes, como suas fotos e as gravuras na parede, que dão um sentido e fazem parte de sua história, ainda que não nos permitam saber muito sobre seu passado.

É interessante observar como a fotografia aparece no filme, vista de duas maneiras pelas personagens. Se para Rodrigo ela é vista como parte de sua memória, para Adolfo e Alacrán ela é vista como algo que não deveria sequer existir. Em um diálogo, eles afirmam isso dizendo que as fotos como recordação são uma bobagem, além disso, elas serviriam para denunciar a alguém que está sendo procurado pelo inimigo. Adolfo chega a dizer que vai recolher todas as fotos em que aparece e irá eliminar a parte da cabeça. A eliminação de sua imagem aparece como estratégia de sobrevivência da personagem.

O clima de ação e tensão no filme é conferido pela música, na maioria das vezes acelerada e agressiva, com a incorporação de bandas de *punk-rock* de Medellín para formar parte da trilha sonora⁴¹. A música também tem destaque no decorrer da narrativa: Rodrigo toca bateria e canta, participa de ensaios e seu maior desejo é ter uma bateria própria para formar uma banda. O primeiro vínculo entre Rodrigo e seus amigos é feito por meio da música, que se interessam pelo fato dele ser baterista.

Apesar da relação com os amigos, a grande característica de Rodrigo é seu isolamento. Em várias cenas ele aparece sozinho escutando música em algum canto, e quando alguém da família ou algum vizinho se aproxima, não demonstra nenhum interesse por companhia. O que move mesmo Rodrigo é o desejo de tocar bateria. Em uma cena onde há um ensaio de uma banda, ele tem a oportunidade de tocar: após uma discussão entre o guitarrista e a vocalista, que é metaleira e não *punk*, eles acabam deixando de ensaiar. Rodrigo então convida um amigo para assumirem os instrumentos. É quando a personagem deixa de lado sua aparente apatia e se mostra empolgado, tocando e cantando. Para López (1990), a desesperança de Rodrigo também é conferida pela música, se relacionando à angústia da personagem, ao mesmo tempo em que lhe permite extravasar, sendo seu ponto de fuga. Em outras cenas, na falta de uma bateria, Rodrigo sempre aparecerá com a música na cabeça e apenas as baquetas nas mãos, que são a única coisa que ele conseguiu comprar com o dinheiro

⁴¹ Ramiro Menezes, ator que interpreta Rodrigo, era vocalista e baterista de uma banda *punk* (cf. Herrera, 2009).

que tinha.

Sobre a existência e rivalidade entre os diferentes grupos juvenis, no filme há outra referência à oposição entre metaleiros e *punks*. Após um longo percurso a pé que nos mostra um pouco da cidade, Rodrigo chega a uma casa para saber de uma bateria à venda. Como o dono da bateria não está, Rodrigo pergunta ao jovem que o atendeu se ele sabe se a bateria está a venda ou não, porque ele quer montar uma banda *punk*. O jovem responde que se o dono vender a bateria, venderá para um metaleiro, e não para um *punk*, pois os *punks* são só aparência, e se despede. Mais uma porta se fecha para Rodrigo, desprezado novamente. Durante outro ensaio, Rodrigo pergunta ao baterista da banda se ele lhe poderia dar umas aulas, mas como elas teriam que ser pagas, ele desiste. As frustrações de Rodrigo vão assim se acumulando. Sua apatia vai se tornando cada vez mais evidente, tanto com a família como para com os amigos, com os quais não participa muito das conversas nem das brincadeiras.

A apatia e o isolamento de Rodrigo como sua característica pode ser relacionada com a falta de expectativas sugerida no título, como já dissemos. *Rodrigo D* também é uma homenagem ao neo-realismo italiano e faz referência direta a *Umberto D* (Itália, 1952), de Vittorio de Sica, como nos informa o diretor ao falar sobre a influência do neo-realismo em seu trabalho⁴²:

En esa época éramos personas que querían hacer una película neorrealista de la observación, de la espera, del acompañamiento de un personaje que esta solo y que el cine lo acompaña en toda su angustiosa espera de no saber como solucionar sus problemas, de quien no tiene como irse en bus, de no saber que hacer, pero cuando la solución empieza a ser a través de la violencia , que *Umberto D* nunca probó, nunca trato de matar a nadie, pero cuando se pone en el contexto actual ya el neorrealismo tiene una mutación que entra en una especie de posmodernidad [...] entonces uno dice, ya está en otro horizonte, ya es el horizonte de la muerte.

Umberto D conta a história de um idoso aposentado e solitário, sem expectativas de uma vida melhor. Umberto não tem família, vive abandonado em um quarto de pensão e sua aposentadoria não é suficiente para pagar o aluguel. Se indis põe com a dona da pensão que o ameaça de despejo a todo instante, e seus colegas, aposentados como ele, não podem lhe dar ajuda nem atenção. A única pessoa que se importa com Umberto é a empregada da pensão, mas a ajuda que pode oferecer ao senhor é limitada devido à sua própria condição. Quase

⁴² Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

passando fome, Umberto não consegue pedir esmolas como forma de ganhar dinheiro, como fazem outras pessoas na mesma situação dele, no contexto de pobreza do pós-guerra italiano. No final do filme, ele tenta se matar carregando junto seu cachorro, se jogando na frente do trem. Mas o animal escapa e Umberto vai atrás dele, deixando assim de se matar. Apesar da falta de expectativas com relação ao futuro de Umberto, existe no drama de De Sica a possibilidade de salvação, o que não ocorre para Rodrigo em sua condição de *no futuro*. Refletindo sobre a expressão⁴³, Gaviria irá dizer:

NO FUTURO es una máxima del punk en todo el mundo. Indica la amenaza de la guerra nuclear, pero sobre todo el abandono que en la sociedad postindustrial se tiene para todo aquello que no sea la imagen de un producto consumible, devorable. NO FUTURO es la máxima de lo que se ha llamado postmodernismo, el mundo de la publicidad, en donde todo se ha reducido a un enorme basurero. *El tiempo se ha detenido en un presente comestible*, en la inminencia del consumo. El presente en que vive el producto encerrado en su empaque al vacío, que de un momento a otro será comido, consumido, y luego será basura en el basurero de todas las cosas. (GAVIRIA, 1989, p. 4)

Dentro desse novo contexto, o consumo que se prega na sociedade atual aparece inacessível para os jovens de *Rodrigo D*. Os objetos de consumo ao alcance das mãos, mas não do bolso, justificam de certo modo a entrada dessa juventude para o mundo da violência. No caso de Rodrigo, tendo sua juventude como contraponto a Umberto, sua escolha assume um profundo desencanto com o presente e com o futuro, pois nega a possibilidade de transformação dessa situação. Diferentemente da denúncia social realizada em *Umberto D* (que sugere que o Estado dê uma aposentadoria melhor e dê acolhimento aos idosos), a denúncia de *Rodrigo D* é feita sem nenhum tipo concessão e não traz a possibilidade de inclusão para a juventude retratada.

A morte de Ramón, no outro pólo do filme, irá reforçar ainda mais essa ideia. Assim como as frustrações de Rodrigo vão se acumulando no decorrer da narrativa, os crescentes desfalques de Ramón para com o grupo acarretarão em sua morte, que aparece de forma intercalada à morte de Rodrigo, como veremos. Na sequência final, uma tomada nos leva a uma casa que serve de esconderijo para Adolfo, obrigado a se esconder desde o desaparecimento de Johncito. Na mesma casa se encontram Alacrán e Burrito, após

⁴³ A expressão *No futuro* como parte do título é sugerida pelo ator Leonardo Favio, morto antes de ver a estreia do filme (Cf. Gaviria, 1989).

realizarem um roubo de carro juntamente com Ramón. Ramón chega na casa onde estão os outros três rapazes e pede esconderijo a Adolfo, dizendo que a polícia está atrás dele. Alacrán se mostra irritado, diz que ele não deveria ter aparecido por ali porque a polícia poderia encontrar a todos, que Ramón não serve mais para o grupo, que o tinha ofendido com suas atitudes. O aviso é dado: Ramón deve desaparecer do bairro para não colocar em risco os outros, e sai dali expulso por Adolfo e Alacrán.

Uma nova cena nos leva para Adolfo, Alacrán e Burrito. É noite e eles estão em uma esquina de uma rua deserta do bairro, ouvindo música, dançando, cantando e bebendo. Adolfo mostra sua arma e diz que faz tempo que não a utiliza, e sugere que se dirijam para a cidade. No caminho, avistam Ramón andando pelo bairro. Burrito alcança a Ramón primeiro, que se justifica dizendo para ficarem tranquilos, que ele partirá no dia seguinte, que já está inclusive com as malas prontas. Adolfo chega em seguida e de forma agressiva o insulta por ainda estar ali, expulsando Ramón do bairro mais uma vez. Ramón sai assustado, e quando já havia se afastado, é chamado novamente por Adolfo, que lhe dá um tiro.

Em uma montagem paralela, a câmera nos leva para Rodrigo, que caminha no andar desocupado do edifício⁴⁴. A câmera vai se aproximando dele, enquanto a música da trilha sonora vai aumentando e o ritmo vai se acelerando. Rodrigo olha a cidade que está abaixo, com o rosto colado na janela de vidro, enquanto a música diz *Mátate, mi amigo, mátate!* Uma tomada de perfil, agora acompanhada de silêncio, nos mostra Rodrigo batendo com a testa na janela, esfregando o rosto no vidro enquanto observa a cidade. A janela de vidro faz aqui a mediação entre Rodrigo e a cidade, inacessível e sem espaço para ele, lembrando que no decorrer da narrativa ela sempre aparece como algo distante, filmada por tomadas panorâmicas a partir dos bairros. Uma nova tomada nos mostra outra janela de vidro, onde podemos ver rapidamente o corpo de Rodrigo caindo.

Um corte nos leva novamente para a cena da morte de Ramón. Diferentemente da primeira vez, quando tudo ocorre muito rápido e as tomadas são feitas à meia distância, desta vez podemos ver em primeiro plano os rostos de Adolfo, Alacrán e Burrito, que insultam um a um a Ramón. Quando Adolfo aponta a arma, a câmera assume o ponto de vista de Ramón, caindo no chão quando se ouve o barulho do tiro. Podemos ver o céu escuro e os três rostos que se aproximam para ver o corpo. Alacrán diz para saírem logo dali, pois a alma já começava a sair do corpo. Após um corte, o filme termina com uma dedicatória, onde

⁴⁴ Podemos notar aqui um defeito na montagem paralela, onde Rodrigo está no alto do edifício e a cena se passa durante o dia, enquanto que a cena de seus amigos se passa de noite. Pelas cenas estarem intercaladas, supostamente deveriam estar ocorrendo ao mesmo tempo, mesmo que em espaços diferentes.

podemos ler: “Esta película esta dedicada a la memoria de John Galvis, Jacson Gallego, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los veinte años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imagenes vivan por lo menos el término normal de una persona.”

Ao assumir o ponto de vista de Ramón, a câmera sugere a identificação do espectador com a personagem, e é neste sentido que Bruzual (*apud* Herrera, 2009) irá falar do espectador assassinado. Deste modo, a dedicatória do filme sugere que a denúncia se dirige também para o espectador. No entanto, na análise de López (1990), a relação estabelecida entre o espectador e o final pessimista do filme não abre espaço para perguntas de como salvar a estes jovens, de como resolver o problema ou se há um futuro possível para eles. O final do filme mostrando a morte de Rodrigo, por um lado, e a morte de Ramón, por outro lado, é direto e não dá margem para interpretações ambíguas por parte do espectador: não há projeto de transformação.

Ramón morre sem um motivo suficientemente forte, morre porque Adolfo naquela noite estava “com vontade de usar a arma”, como o ouvimos dizer, além da sugestão de que seus amigos estavam sob efeito do álcool. A morte de Ramón pelas mãos dos próprios amigos reitera a ideia de que o mundo marginal é regido por suas próprias regras, e faz lembrar a primeira cena em que Ramón aparece no filme, caminhando de noite com Rodrigo. Ao ver uma moto na calçada, ele diz para Rodrigo que o dono da moto é um *botado*, expressão que significa que ele está vulnerável, que é vítima fácil⁴⁵, ao que Rodrigo, pessimista, responde: *botado estás vos, estoy yo y estamos todos*. No fim do filme, Ramón acaba morrendo porque ele mesmo acaba sendo um *botado* para seus companheiros, acaba não servindo mais para eles.

Apesar de fazer a conexão entre pobreza e violência, esta relação não é acentuada no filme. As necessidades materiais das personagens são tratadas secundariamente: de relance, podemos ver detalhes das casas que nos mostram a condição precária em que vivem, como a falta de cômodos suficientes (Ramón dorme no mesmo quarto que um parente, Rodrigo não tem quarto e dorme na sala) ou a falta de acabamento das casa, como quando nos é mostrado os buracos do tijolo usados por Adolfo para guardar sua escova de dente. São detalhes que não procuram evidenciar a pobreza como um fator determinante que levaria os jovens às práticas de violência, assim como nem a pobreza nem a violência aparecem como espetáculo. Por outro lado, a violência aparece dissociada de qualquer atitude que pudesse representar

⁴⁵ Do do significado original da palavra, *botado* significa aquilo que está jogado no lixo, que não presta.

uma resposta à injustiça e exclusão social a que estão submetidos estes jovens.

Na análise de Salazar (2002a), pensar no problema de que o país não pode oferecer uma vida digna para esses jovens representa um desafio, na medida em que eles são apenas a manifestação externa de um problema que atinge toda a sociedade:

Con sus acciones le están haciendo preguntas esenciales a esta sociedad sobre la coherencia de su proyecto ético-social. Pero sólo conmueven cuando se proyectan hacia centros neurálgicos del poder. Cuando cumplen en algún sentido el papel de retaliación social. Si permanecen en una guerra intestina, una mera guerra de barriada, al Estado y a muchos sectores sociales no parece interesarles esta realidad (SALAZAR, 2002a, p. 164).

As condições sócio-econômicas atuam como um primeiro fator de causalidade no problema da violência juvenil. Porém, a crise das instituições promovem uma marginalização não só econômica, mas principalmente política e simbólica, como bem observa o autor. A juventude protagonista da violência retratada em *Rodrigo D* faz uma crítica social ao seu próprio presente, pois não tem expectativas de inclusão social e de um futuro melhor, o que aparece de forma consciente para os jovens quando refletem sobre a morte⁴⁶.

O mundo adulto que aparece como exemplo para eles não traz nenhuma promessa de uma vida mais digna, pois mesmo com muito trabalho, suas condições materiais continuam precárias, como o exemplo do pai de Rodrigo. Mas se o discurso oficial que prega o ideal do trabalho é percebido em sua crise, o ideal do consumo continua vigente. O *punk* que aparece como movimento de resistência contra o consumismo é frágil perto do desejo por motos e armas das personagens, ou de suas participações em roubos para terem lucro imediato. Por outro lado, a participação na violência não está justificada somente pelo consumo, mas também porque, ao se apresentar de forma tão generalizada, ela também significa a participação em toda uma rede de relações sociais que giram em torno dela. Assim, temos os jovens que aderem à violência por ela aparecer como um destino quase certo, ou os que a aceitam por ela aparecer como um dado natural do meio em que vivem, além dos que aderem a ela de modo profissional.

Podemos dizer que *Rodrigo D* não procura ir às causas imediatas que levam a juventude à violência, lembrando da complexidade desse processo dentro das transformações pelas quais passava o país no momento em que o filme é produzido⁴⁷. Refletindo sobre essa

⁴⁶ De forma mais direta, a consciência da condição de *no futuro* é abordada em dois documentários produzidos sobre o filme, *Cuando llega la muerte*, (Colômbia, 1988) e *Yo te tumbo, tu me tumbas* (Colômbia, 1990), com os depoimentos dos atores e outros jovens que participaram da produção.

⁴⁷ Como nos informa Salazar (2002a), em 1985 temos uma crise institucional no país, onde o

relação, o diretor irá dizer⁴⁸:

[...] el mundo humano es un mundo de las causas más remotas, lo que pasa es que las verdaderas causas, intangibles, que están un poco como elusivas, escondidas, reprimidas, esas causas no se te presentan así como quien dice vea yo tengo aquí la solución, porque la realidad no es así tan empírica, ojala lo fuera. De todas maneras, cuando nosotros hicimos *Rodrigo D* hubo un desplazamiento de interés porque nosotros todo lo entendíamos en función de la explotación. Pero cuando encontramos a una población que ni siquiera había tenido la oportunidad de ser explotada, sino que estaba excluida, y de jóvenes, ni siquiera habían llegado al mundo adulto, que fueron unos cambios de análisis en donde realmente lo que hago yo con la película no es buscar las causas inmediatas sino más bien buscar los efectos, porque solamente a través de la complejidad de los efectos podemos encontrar unas causas mucho mas complejas, un mundo mas complejo. Ese mundo tan sencillo de que todo era la pobreza, todo la explotación, ya no existe. Y nosotros hemos tenido unas ideas claras sobre la realidad, pero la realidad ha ido caminando por otros lados mas distintos y ha ido convirtiendo la vida en una vida incomprensible, entonces la única manera de tener alguna idea, y no solo de tener alguna idea sino de ser digno de esa incomprensibilidad de la vida, porque nosotros mismo, porque las historias no son historia sencillas, son historias de mucha ansiedad y tanta angustia, ante esa enorme complejidad, hay esas películas complejas, aunque no busques las causas directas, porque apenas estas solamente entendiendo un poco el sentido de las cosas.

Apesar de não apresentar soluções para o problema e longe de se colocar como porta-voz de alguma causa revolucionária, o filme é um importante alerta para a situação na qual o país estava mergulhado. O diretor também nos fala de como surgiu o interesse de fazer um filmes sobre esses jovens⁴⁹:

hagamos una película sobre lo que está pasando aquí en esos barrios, porque nos contaban historias impresionantes, o sea, nadie sabía realmente lo que estaba pasando aquí en Medellín. [...] Entonces, empezó todo mundo a decir que en los barrios hay ejército de muchachos, las bandas, que se matan entre ellos mismos. La muerte que no había aparecido en la ciudad durante muchos años empieza a aparecer, como si fuera ese fantasma de la muerte de los años 48 al 53, que es la primera etapa de la violencia política, esos primeros años que fueron de una violencia impresionante, murieron como 200 mil personas en el campo, ahí la muerte estuvo muy presente, era una

narcotráfico havia tomado a cidade e o governo fracassa na tentativa de estabelecer um processo de paz com as guerrilhas.

⁴⁸ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

⁴⁹ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

cosa impensable la forma como el asesinato proliferó, y la muerte innecesaria y cruel, bueno, todo eso de la muerte vuelve y aparece en la ciudad, en los 85.

Para Hernández (2006), o filme é produzido em um contexto marcado por dois cenários que dividem a cidade. No primeiro, temos o centro urbano onde se explodem bombas e se cometem atentados terroristas. Mas é nos bairros periféricos onde morrem os jovens que se concentra a maior parte do problema. No mesmo sentido, Arroyave (2005) afirma que o filme traz a imagem de uma cidade desconhecida, em um momento em que predominavam dois discursos sobre ela. Por um lado, o discurso que diz que a cidade não pode ser reduzida aos termos narcotráfico, violência e guerrilha, e por outro lado, o discurso midiático que usa destes termos para vender as notícias nos meios internacionais. O filme aparece liberado desses estereótipos midiáticos, trazendo histórias ocultas, mostrando as subculturas dos bairros marginais em uma cidade que tem orgulho de ser a capital industrial do país.

A polêmica gerada pelo filme pode ser sintetizada na reflexão de Gaviria⁵⁰, quando diz que, se num primeiro momento o filme abriu um espaço para diálogo, para questionamentos de quem eram esses jovens que estavam morrendo nos bairros, logo em seguida esse diálogo foi fechado, com críticas que depreciavam a juventude mostrada na tela.

Rodrigo D, cuando salió, era un momento en donde todo el mundo había aceptado que la ciudad había entrado en una historia absolutamente increíble, que se había precipitado en una moralidad, en unas invasiones, la ciudad se había enajenado, la historia a que habíamos llegado nos había llevado a un final horroroso. Entonces todo mundo había dejado de criticar y estaba muy abierto a entender quien eran estos jóvenes, a entender que pasaba, cual era el problema de la ciudad [...] si tu ves a los periódicos de los años 86 a 90, tu ves que la ciudad esta todo el tiempo indagando [...], están haciendo crónicas y preguntándose en un momento como de tolerancia de la violencia. Y en ese momento [...] la película hace parte de ese dialogo, un momento que luego se interrumpió y fue cuando yo volví de Cannes e inmediatamente me di cuenta que mucha gente decia que yo estaba hablando mal de Medellín. Nunca se me había pasado por la mente eso, decían que yo había escogido los peores muchachos, los delincuentes, y no los muchachos que eran los mejores de los barrios para enaltecerlos. [...] entonces en un momento, por el 91, 92, ya todo mundo se había vuelto pues a cerrar el dialogo en Medellín, ya todo mundo otra vez diciendo que no, esos indígenas, esos pobres. Porque durante esos años la gente se preguntaba esos muchachos quienes son, porque son así, porque son asesinos, pero somos nosotros que los convertimos en asesinos, somos nosotros los culpables, y

⁵⁰ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

después, esos son unos hijueputas, son unos negros, unos indios unos pobres, decían.

López (1990) e Ortega (1990), por exemplo, destacam como estas críticas diziam que o filme era inapropriado para a situação pela qual estava passando o país no momento. Cabe destacar que os posicionamentos contrários ao trabalho do diretor foram realizados, em sua maioria, por uma crítica não-especializada, alegando, grosso modo, que *Rodrigo D* vinha mostrar o que o país tinha *de pior*, objetando a repercussão dada ao filme pela sua participação no Festival de Cannes⁵¹. Por outro lado, a crítica especializada realizada por diversos estudiosos da área da comunicação e das ciências sociais celebrou o filme, destacando sua importância para o cinema colombiano e latino-americano.

O filme pode ser apontado como um trabalho pioneiro no cinema colombiano em vários aspectos. É o primeiro filme a abordar o problema da violência urbana na perspectiva da juventude⁵², com todos seus dilemas e complexidades. Também é importante lembrar que é a primeira vez que temos no país um cinema produzido na província, fugindo da centralidade exercida pela capital, Bogotá, que concentrava os meios de produção televisivo e cinematográfico.

Para finalizar, não podemos nos esquecer da inovação da proposta realista do diretor, envolvendo a participação dos atores na construção do roteiro, trazendo suas próprias percepções do contexto no qual estavam inseridos e dando pistas para realizarmos uma leitura dessa realidade latino-americana. É por isso que, de acordo com Hernández (2006), passados mais de 20 anos, *Rodrigo D* se consolida como um documento indispensável para entender um período da história colombiana.

⁵¹ Essas críticas se repetiram quase dez anos depois, quando *La vendedora de rosas* é indicado a concorrer em Cannes.

⁵² Na década de 70, Andrés Caicedo havia abordado o tema da violência juvenil na literatura

3 LA VENDEDORA DE ROSAS E O LADO FEMININO DA VIDA NAS RUAS

*A lei das ruas
é rude, faz você aprender, proceder,
pra vencer, pra crescer, prevalecer*
Sabotage

La vendedora de rosas (Colômbia, 1998) é inspirado no conto *A pequena vendedora de fósforos*, de Hans Christian Andersen, escritor de contos infantis do século XIX. Como nos informa Ruffinelli (2003; 2009), o filme também é baseado nos relatos de uma amiga do diretor, Mónica Rodriguez, ex-menina de rua que se torna assistente de produção do filme e é morta durante as filmagens⁵³. Assim como ocorreu em *Rodrigo D*, a aproximação com os demais atores não-profissionais durante a pré-produção permitiu que o roteiro original de *La vendedora* fosse ampliado, incorporando algumas de suas histórias.

O filme tem como protagonista Mónica, uma menina de treze anos, que junto com as amigas vende flores em bares noturnos de Medellín, além de realizar roubos nas ruas para ganhar dinheiro. Junto com sua história é retratado o cotidiano de crianças de rua que participam do mesmo tipo de vida, roubando, vendendo drogas e cheirando cola de sapateiro. Mónica não tem pai nem mãe e dorme em um 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. As filmagens ocorrem nas ruas da cidade, nos mostrando um pouco do cotidiano desses jovens, especificamente um dia na vida da protagonista.

Em uma cena onde Mónica se encontra com meninos de rua, podemos ver a proposta de análise de Gaviria sobre a condição de vida dessas crianças. É véspera de Natal, e Mónica está percorrendo a zona central da cidade, acompanhada de sua nova amiga, Andrea. A câmera nos mostra um pouco da cidade durante o dia, com suas casas e comércios pobres, o caos do trânsito nas ruas, com o metrô passando ao fundo, e as barracas de comida no meio das calçadas. Na sequência, Mónica encontra-se com Chinga, seu amigo, que está comendo um prato de comida no chão da calçada enquanto outros meninos que o acompanham estão

⁵³ Gaviria conhece Mónica anos antes, quando ela ainda era criança, durante uma de suas visitas a orfanatos e instituições para menores infratores. Nesta época, o diretor produzia seus curtas e documentários com temas voltados para a infância, e a menina lhe chamou a atenção pelas histórias que contava de sua vida nas ruas.

cheirando cola. Mônica pergunta a Chinga o que ele irá fazer na noite de 24 de dezembro. O garoto lhe responde que irá ficar na rua porque ali está feliz. Mônica então lhe pergunta pelos sapatos que havia lhe dado, ele pensa um pouco e responde com descaso: “Para que sapatos, se não há casa?”. Em seguida, Mônica apresenta Andrea ao grupo, explicando que ela acabou de sair de sua casa. Os meninos elogiam a atitude de Andrea e lhe dão as boas vindas. A narrativa procura destacar um dos motivos principais pelo qual as crianças saem de perto de suas famílias. O argumento, carregado já da experiência de viver nas ruas há algum tempo, é o de que somente ali se é livre e se pode fazer o que se tem vontade. Após Mônica combinar com Chinga que farão assaltos nos semáforos mais tarde, a cena termina com o garoto distribuindo cola, que chama ironicamente de “sobremesa”, para todos os meninos do grupo, cada um com sua garrafa na mão.

Nesta cena, as diferenças estão demarcadas entre o mundo das crianças de rua, com suas regras e valores próprios, e a concepção urbana e burguesa de vida, que não deixará de permear a todo instante a vida das personagens, como veremos no decorrer da narrativa. A fala de Chinga parece sugerir, num primeiro momento, que as crianças gostam da vida que levam, pois só nas ruas há liberdade e se pode fazer o que se quer. Entretanto, vamos perceber a situação de miséria material e desamparo dessas crianças, cheirando cola em pleno dia e sem uma família para passar a noite de Natal. Embora nos pareça que eles não se incomodem de estar nas ruas, pois nos diálogos dizem que preferiram sair de suas casas, optando por essa vida, a rua aparece apenas como última alternativa, representando a liberdade somente em relação à violência doméstica e à miséria material e geral a que antes eram submetidos em suas casas. A precariedade da vida na rua está delineada com a ironia da cola como “sobremesa”, depois do magro e incerto almoço de Chinga.

Apesar de não desautorizar o discurso das crianças, o filme tampouco irá defender a situação de rua como algo aventureiro, pois nos é mostrada a falta de estrutura mínima em suas vidas: as crianças não possuem bases que lhes forneçam uma identidade, não possuem família, endereço, abrigo para a chuva e para o frio, e nenhuma proteção em relação à violência – tanto a que praticam como a que sofrem, como veremos. Essa falta de estrutura mínima de sobrevivência está na consciência das crianças e a frase irônica de Chinga parece ser a sua realização: “Pra que sapatos, quando não se tem uma casa?”. Não ter sapatos não é relevante para quem perdeu o teto e, embora o filme não nos dê espaço para construir alguma metáfora, poderíamos dizer que a falta de uma base mais sólida – como casa, família, proteção, aconchego numa noite de Natal – leva à perda de outras bases. A frase não significa apenas que os sapatos são desnecessários para aqueles que não possuem casa, significa

também que sem o mínimo de estrutura, um sapato, assim como qualquer objeto associado ao consumo daqueles que pertenceriam a uma vida mais estruturada, se torna algo desnecessário na vida de miséria que levam. Chinga não precisa de sapatos, pois não parece ter os pés no chão, pelo menos não no chão prometido pela vida urbana e moderna.

O modo de vida estruturado – estamos falando da relação entre casa, família, trabalho, escola, consumo, e suas relações de sociabilidade – aparece sempre como algo distante no filme, apesar de ser almejado pelas personagens. Isso nos mostra que o mundo desestruturado das ruas e o mundo estruturado se interpenetram, fazendo parte de uma mesma realidade, apesar de aparentar, em um primeiro momento, que essas crianças pertençam a uma *outra realidade*. Poderíamos pensar que o filme desenharia um verdadeiro mundo à parte, com seus códigos e valores próprios. No entanto, a busca pelos sapatos e pela casa, assim como alguns valores que pertenceriam à vida urbana e moderna, está no horizonte das crianças, como a narrativa se encarregará de mostrar.

Nas palavras do diretor⁵⁴,

El interesante era ver esa mezcla y esa asistencia paralela de tener unos deseos y tener unas expectativas, y al mismo tiempo muy claro ver que lo que significaban las personas para ellos, pero al mismo tiempo una sensación de abandono total, con unos limites de vidas, pues sobretudo sin pasado, el abandono sobretudo es un abandono de no tener pasado ni futuro, de estar solamente en un presente sin mucha información.

Deste modo, a condição de vida das personagens é caracterizada em nossa análise por uma situação pendular, que oscila entre o modo de vida desestruturado das ruas e o modo de vida estruturado burguês, cujos valores e códigos são reclamados de acordo com a conveniência. As personagens estarão entre estes dois mundos, assim como suas próprias vidas, que oscila a cada instante numa situação limite entre a vida e a morte.

Esta condição pendular pode ser associada com aquilo que Jameson (1994) chamou de forma imperfeita, referindo-se ao *cine imperfecto* de Julio Garcia Espinosa, que transpomos aqui para nossa análise. A forma imperfeita contestaria as produções que seguem o modelo cinematográfico dominante, representando também uma crítica à relação excludente centro-periferia. Sobre o *cine imperfecto*, Jameson (1994, p. 116) afirma que “a forma era em si mesma uma questão política, embora de uma maneira totalmente auto-referencial, que tratou

⁵⁴ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

de incluir dentro de si mesma seu contexto social”.

Essa forma imperfeita também se relaciona com a técnica de *La vendedora de rosas*. A trilha sonora é quase ausente no decorrer do filme, e a maioria das músicas que ouvimos são naturais ao cenário. Há um destaque para os ruídos das ruas, que muitas vezes se sobrepõem aos diálogos das personagens, como os fogos de artifício por ser época de festas, ou o barulho de carros que passam nas ruas onde as cenas são filmadas. Os diálogos são inteiramente feitos na linguagem das ruas, às vezes pouco compreensível até para o público colombiano, como observou parte da crítica sobre o filme. Além disso, as imagens tomadas com poucos recursos de luz tornam a iluminação das cenas escura, reproduzindo a iluminação das ruas durante a noite, onde se passa a maior parte do filme. Portanto, o filme foge da imagem bem iluminada, bem contrastada, da montagem rápida e ritmada da chamada forma dominante, entenda-se do hegemônico cinema norte-americano, para dar ênfase numa espécie de realismo radical.

Mas podemos dizer que a forma imperfeita de *La vendedora de rosas* não se relaciona somente com a técnica, mas principalmente com a condição de vida das personagens apresentadas no filme. Vale ressaltar que se o filme por um lado não condena, também não irá defender a vida nas ruas. 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 narrativo sobre a ação dos pequenos moradores de rua.

Essas reflexões estão presentes quando o diretor nos fala sobre o uso de drogas durante as filmagens⁵⁵:

Los niños en la calle meten droga, como que no tienen otro escapadero, están bajo la protección de la droga un poco para vivir su propia pobreza y sus propias limitaciones. Entonces nosotros, claro, tratamos de quitarles la droga en el principio, pero, no pudimos, entonces dijimos: estamos haciendo esa película tal como ellos son, no queremos enmascararlos, disfrazarlos de otra cosa, no, son lo que ellos son. En ese sentido, al comienzo algunos productores, fotógrafos, camarógrafos, y otra gente que estaba con ellos estaban tratando de quitarles las botellitas con sacol, y yo les decía hermano, si usted le quita la botellita de sacol a estos niños, tiene que encargarse de ellos, tienes que realmente solucionarles el problema de la vida, porque si ellos están amparados en eso, custodiándose en eso, entonces no puedes dejarlos así. Nosotros los respetábamos a ellos en eso, no se si estuvo bien o mal, pero nosotros no queríamos cambiar a esos niños, queríamos saber quienes son, nosotros no somos educadores, nosotros somos cineastas, y queremos establecer este dialogo con ellos, no queremos como lo que hacen en todas partes, que lo primero que hacen es cambiar a estos niños, en vez de decir pero cuales son las necesidades de ustedes, los problemas que ustedes

⁵⁵ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

tienen, porque están ustedes tan alienados con esa droga, hay que preguntarles.

É certo que as cenas causam grande impacto e chocam os espectadores, incomodando-os em sua passividade ao retratar a violência e a crueza da situação sem mediação que poderia minimizar ou justificar tais feitos, como por exemplo, a tão conhecida ênfase na coragem dos sujeitos que se expõem aos perigos, tal como fazem atualmente alguns filmes brasileiros que tratam da violência urbana. Mas o realismo de *La vendedora de rosas* procura mostrar a lógica de quem vive entre a sobrevivência ou morte.

Por isso, na condição pendular na qual se encontram as personagens, há uma impossibilidade de se defender qualquer dos lados do pêndulo. A sociedade urbana e burguesa não pode ser defendida, já que é causa da situação de miséria e abandono das crianças, como sugere a falta de expectativas trazida com o filme. Mas também não há a defesa do modo de vida das ruas, como ocorre hoje em um certo filão do cinema brasileiro que desenha a vida marginal como aventureira e dotada de algum *glamour underground*.

Podemos nos perguntar então para onde irá apontar essa forma imperfeita do filme, que oscila a todo instante entre dois mundos, ao mesmo tempo em que não aponta uma saída para a situação a qual estão submetidas as crianças de rua colombianas. Nossa análise tentará mostrar como esta abordagem está marcada por um olhar narrativo de desencanto e falta de expectativas para a situação da Colômbia, denunciando o lado trágico de sua modernização periférica. O saldo do filme de Gaviria parece afirmar que a acentuação da pobreza e aprofundamento das desigualdades e exclusões sociais que acompanharam este processo resultaria no futuro roubado de suas crianças.

Desde a primeira cena, o filme nos mostra a temática a ser tratada durante toda a narrativa: o problema social de crianças que vivem nas ruas. A câmera nos mostra um esgoto a céu aberto de um bairro pobre, e na sequência vemos a cena de uma menina fugindo de casa à noite, sob os xingamentos da mãe, ao mesmo tempo em que fogos de artifício explodem no céu. Já nesta primeira tomada podemos notar a presença do olhar do narrador, ao nos mostrar o esgoto e logo a menina, associando a situação das crianças que passam a viver nas ruas como resultado dessa situação, onde a pobreza e a agressão familiar fazem parte do cotidiano dos bairros periféricos da cidade.

A personagem em questão é Andrea, de 10 anos, que sai de casa dizendo que não aguenta mais apanhar de sua mãe. Ela percorre o bairro e logo saberemos que é época de

festas, com balões sendo soltos pelas pessoas e a decoração natalina nas ruas. Andrea sai à procura de Mónica, que antes vivia no bairro, mas agora vive nas ruas. Ainda perto de casa, Andrea se depara com um grupo de homens, sendo que um deles ameaça agredi-la, mostrando-nos o perigo que lhe espera nesta nova situação.

Em seguida somos levados até Mónica, que carrega suas rosas na mão. Junto com um amigo, eles cheiram cola e assistem os fogos de artifício que colore o céu. As crianças parecem ficar impressionadas com os fogos e, na alucinação causada pela cola, Mónica vê caminhando ao longe a sua avó. Esta alucinação acompanhará a garota no decorrer do filme, sempre que ela estiver sob efeito de cola, fazendo uma alusão ao conto de Andersen, onde a menina vendedora de fósforos também tem visões com sua avó.

A visão de Mónica é interrompida com a chegada de sua amiga Judy, perguntando por que ela estava ali e não vendendo as rosas, como haviam combinado. Mónica lhe explica que acabava de ver a avó, e Judy lhe responde que era uma visão, porque sua avó estava morta. A cena termina com o garoto jogado no chão com sua garrafa de cola, e Judy observa que está visivelmente alucinado. Na próxima cena, as meninas se dirigem a um bar. Judy distrai o segurança do local para que entrem escondidas no bar Mónica e Diana, uma outra amiga, oferecendo suas flores aos frequentadores do local, que ora compram as flores, ora maltratam as meninas. Como nos informa Suarez (2009, p. 105), os lugares onde as garotas vendem as rosas no filme estão situados na Carrera 70 e seus arredores, local conhecido em Medellín por sua vida noturna, “creando un tránsito constante entre el margen y el centro de la ciudad” e ilustrando como “la periferia no es una marca geográfica suscrita al entorno de la ciudad, sino una reterritorialización del margen como resultado del choque de culturas en movimiento”.

Na cena seguinte, vemos Andrea perguntando por Mónica ao garoto que ainda cheira cola deitado no chão. Com certa dificuldade para falar e levantar, ele grita por Anderson, que está passando drogas para alguém dentro de um carro nas imediações. Saberemos que Anderson é o namorado de Mónica, e o jovem não se mostra gentil com a garota, dizendo-lhe palavras obscenas e mostrando que nas ruas é preciso saber se defender.

A próxima cena nos mostra Mónica e suas amigas sendo expulsas do bar quando o segurança se dá conta da presença delas. Elas voltam para a rua e Mónica encontra seu namorado, que a acalma em relação à agressão desfechada pelo segurança. Em seguida, ela se encontra com Andrea, que explica que saiu de casa porque sua mãe havia lhe batido muito. É Judy quem faz com que Andrea prove o que está dizendo, mostrando as marcas da agressão e, neste momento a figura de Judy se destaca, com suas atitudes e seu discurso sobre o que pensa das mães. Ela se mostra independente, dona do próprio corpo, dizendo os motivos para

uma garota como ela ter fugido de casa. Como é comum entre as adolescentes, Judy conta que tinha vontade de sair para dançar com suas amigas e usar mini-saia, e sua mãe, além de não permitir, lhe agredia, desrespeito entendido como motivo para sair de casa. É interessante observar que Judy apresenta uma moral, um juízo e, ao mesmo tempo, apresenta um código que deverá ser respeitado pelos que se dirigem para as ruas. Assim, é ela quem faz com que Andrea prove que era realmente maltratada pela mãe para, só depois disso, aceitá-la entre as demais, não sem a hostilidade por parte da própria Judy e de Diana, ao dizerem que com elas a novata não dividirá a cama em que dormem. Mesmo assim, Andrea é integrada ao grupo, recebendo sua cota de rosas para vender durante a noite. Durante a venda, vemos que as meninas não só trabalham, mas também conseguem se divertir um pouco, vendo os cantores ou dançando.

Em seu início como jovem prostituta, Judy sai com homens por dinheiro, mas como deixa entrever nos diálogos, ela não faz sexo, só “beijos e amassos e nada mais”. Essa forma de ganhar dinheiro é criticada por Mónica, que discorda da atitude da amiga e lhe alerta para o perigo que corre. Em outra cena, já no final do filme, Judy entra no carro de um homem, mostrando-se animada por achá-lo bonito. Na sequência, vemos o carro parado em um lugar isolado e, pelos diálogos, sabemos que ele quer forçar Judy para que faça sexo. Tendo que se defender, Judy lhe dá uma facada, mas acaba levando também uma facada no ombro. A cena de ação impressiona quando nos mostra Judy saindo do carro semi-nua e sangrando, correndo para fugir do homem que sai enfurecido do carro com uma arma na mão e atira, mas os tiros não a acertam.

No caso de Judy, mais uma vez a narrativa não faz a defesa, ao mesmo tempo em que não julga moralmente o modo de vida escolhido pela personagem. Os riscos que Judy corre, ainda mais em sua condição de mulher, alerta ao espectador que, se por um lado ela tem a liberdade de fazer o que quer com seu próprio corpo, está exposta a muitos tipos de violência e agressões, podendo pagar por esta liberdade com a própria vida.

Após a primeira parte do filme, depois de apresentadas Mónica e suas amigas, somos levados para um bairro da periferia. Em um terreno baldio, vemos um grupo de homens jovens, e se destaca Zarco, por sua personalidade violenta. Zarco mostra-se independente ao desobedecer às ordens do líder do grupo, e já na primeira cena mata o outro homem, mesmo com o líder dizendo que não o matasse. A câmera nos mostra Zarco roubando para si o relógio do morto, e procurando mais coisas para roubar em seus bolsos, de maneira rápida para que os outros do grupo não vissem. Esse ato nos sugere que Zarco é uma pessoa egoísta, pois além de haver matado esse homem para roubar o que tinha, sem ordens do chefe, ele não

compartilha com o grupo o que rouba, escondendo o relógio para si. O chefe do grupo lhe repreende por haver desobedecido suas ordens, mas acaba por perdôá-lo, pois entende que Zarco quis lavar a honra do grupo ao matar um sujeito que o havia abandonado, e portanto, que havia traído o coletivo. O ato de lavar a honra, tanto do grupo como individualmente, nos é mostrado como algo necessário dentro da moral de rua, e estará presente durante o filme, determinando inclusive a morte de Zarco ao final do filme, que paga com a própria vida por não se enquadrar na moral do conjunto, como veremos mais adiante.

Na segunda cena onde aparece o grupo de Zarco, o dia já amanheceu. Os homens do grupo estão usando drogas e bebendo, sempre fora do campo de visão dos demais moradores do bairro, pois as cenas sempre ocorrem em lugares isolados, como em terrenos baldios. Isso nos sugere que o comportamento do grupo não é aceito de forma geral pelos moradores do bairro, pelo menos não explicitamente. O grupo é acompanhado também por uma criança que, como *mascote*, tem a função de buscar as drogas. Nesta cena, vemos o menino aprendendo a fumar maconha, incentivado por um dos adultos. Em seguida, vemos que Zarco não se enquadra muito bem ao grupo, pois é o único que não recebe a cocaína usada pelos demais e, pelos diálogos, sabemos que ele não contribuiu para a compra. Neste momento, podemos ver que Zarco não possui o apreço dos colegas, sendo desprezado por eles, revelando-se, no decorrer da narrativa, cada vez mais violento e desajustado.

A lógica própria do modo de viver fora da lei está calçado em regras e valores que devem rigorosamente ser obedecidos, como nos mostram várias cenas do filme. Quando Chinga distribui a cola, podemos notar que há uma ordem a ser respeitada nesse grupo do qual o garoto parece ser o líder. Em seu estudo sobre os meninos de rua colombianos, Meunier (1978) observa a existência de uma hierarquia nesses grupos, onde o líder é quem distribui a comida e a cola, assim como vemos no filme, e determina o que cada membro do grupo irá fazer. Ele não é necessariamente o mais velho, mas sim aquele que tem a personalidade para comandar, como no caso de Chinga.

O grupo dos meninos de rua faz um contraponto com o grupo de Mónica e suas amigas. No caso das meninas, não vemos a presença de alguém que seria a líder, todas parecem ter a mesma voz nos diálogos e nas tomadas de decisão, inclusive Andrea, que acaba de chegar. Elas também não dormem nas ruas, mas alugam um quarto de pensão, onde podem descansar e se organizar, tendo, de certa forma, um mínimo de estrutura. O diretor nos fala sobre seu interesse em retratar esse lado feminino das crianças de rua⁵⁶:

⁵⁶ Entrevista realizada com o diretor em abril de 2010.

me pareció que las niñas tenían un principio organizador que tiene la mujer, que lo hacia muy hermoso porque competía y trataba de organizar una vida sin orden, ese caos de niño abandonado. [...] Y además que esas niñas tienen una cosa mezclada, por un lado el desorden de los niños, esa locura de los niños, de que se drogan, y pierden completamente cualquier consciencia de su situación, y las niñas como que se oponen a esa perdida de consciencia total. Las niñas por lo menos tienen una consciencia de ese ser que le acompaña que es su cuerpo, tienen un amor por ese cuerpo, tienen un respeto por ese cuerpo, y por el recuerdo de otras personas, y porque están más claramente buscando las fuentes del amor [...] para buscar unas figuras como la virgen, allí está esa figura, el niño no recurre a ella, las niñas si, ahí está como que un pacto, en donde la vorágine y el desorden de la calle se detiene ahí, entonces son unos momentos en donde se recupera algunas organizaciones de convivencia mínima, se recupera unos elementos en donde ha sido amada, donde es una persona que la estaban protegiendo, que es la virgen, o que su mamá la estuvo protegiendo, su abuelita, que tiene unos lugares en donde ella retorna. [...] Las niñas siempre buscan un referente, como cuando dicen vuelve a la casa de la tía, vuelve a la abuelita, aunque la abuelita ya no existe, ya se murió, pero vuelve a un lugar en donde estuvo la abuelita, [...] la palabra que tiene la persona, lo que piensa de si mismo, los recuerdos que tienen de su memoria, en la medida que esas palabras siempre buscan a alguien, recuerdan a alguien, y quienes tenían más palabras eran ellas, las niñas.

Seguindo com nossa análise, a família recriada nas ruas pelas crianças determina os laços de dependência e solidariedade com outros integrantes, restaurando o sentido coletivo perdido na família como base original de coletividade. Como vemos no filme, a noção de família ou comunidade não é estabelecida somente entre os *gamins*, mas também entre as meninas vendedoras de rosas e no grupo de jovens ao qual pertence Zarco. São esses laços de solidariedade que sustentam a vida das personagens, na condição daqueles que nada tem na situação de marginalidade na qual se encontram.

Entretanto, os laços da comunidade de rua são laços frágeis e instáveis, assim como a própria vida dos sujeitos marginais, subordinada ao acaso e à imprevisibilidade. Ao mesmo tempo em que promove os laços de solidariedade, a família da rua é rígida e cruel, com punições para quem desrespeita suas regras. Na comunidade marginal, vemos os valores mais tradicionais e coletivos convivendo lado a lado com os valores característicos da sociedade moderna, tais como o individualismo e a concorrência. Os valores da família recriados na comunidade de rua podem ser expressos na honra, lealdade e hierarquia a ser respeitada. A quebra destes princípios dentro da comunidade marginal acarreta na morte por traição, como veremos no caso de Zarco.

Por sua vez, os comportamentos individualistas das personagens estão presentes em

toda a narrativa. Por exemplo, quando Zarco esconde dos parceiros que roubou o relógio do morto, ou quando Mónica acaba perdendo o namorado, que a troca facilmente por outra garota. Em outra cena, Judy extorque Andrea ao vender seus patins e retirar para si uma comissão injusta. Assim, o egoísmo parece ser prática comum na moral de rua, permitindo, até certo ponto, que se tire proveito de seus semelhantes. Isso nos remete à observação de Tolentino (2001, p. 272) sobre a sociedade de classes, que “no modelo periférico junta o pior do arcaico com o pior do moderno em virtude da subordinação social”.

Na análise de Alcalá (2005), a existência de um discurso dominante e uma representação social que atribui à classe marginalizada a qualidade de delinquente e imoral justificaria cada vez mais a exclusão dos sujeitos marginalizados. É importante lembrarmos que, inseridos no capitalismo periférico, os grupos marginalizados sofrerão pressões por vários lados. A pressão não é exercida somente pela sociedade ampla, mas também é exercida dentro do próprio grupo, que não tolera desvios de conduta, assim como grupos rivais também irão pressionar seus concorrentes. Assim, vítimas e artífices confundem-se no plano mais imediato dessa comunidade que se constitui à margem. Deste modo, a comunidade marginal e periférica somente aparenta pertencer a um *outro mundo*, quando na verdade faz parte da mesma realidade, sendo o outro lado da moeda da modernização periférica. O que constituiria o *outro* é resultado das desigualdades sociais que geram a exclusão dentro de um processo de modernização que fomenta a marginalização, inserido na própria lógica de desenvolvimento do capitalismo periférico.

A lógica que rege a vida das personagens pode ser vista também em uma cena de perseguição a um homem que tenta abusar sexualmente de Andrea. A menina está sozinha na rua, esperando por suas amigas, quando um homem que passa na rua se aproxima e lhe diz obscenidades, tentando tocá-la. Andrea tenta se defender e começa a jogar pedras nele, mas como é mais frágil que o agressor, precisa fugir quando ele pega um pedaço de pau. Ela sai correndo e consegue encontrar mais adiante Mónica e mais dois amigos, que a socorrem. Esses dois meninos, que pouco antes estavam usando cola, saem à procura do molestador. Durante a perseguição, no entanto, perdem-no de vista e a cena seguinte nos sugere que acabam matando por engano um morador de rua que dormia no banco de uma praça. O assassinato cometido por engano não parece sequer notado pelos garotos, que retornam ao encontro das meninas como se nada tivesse ocorrido, o que nos sugere que matar é parte natural do dia-a-dia na vida que levam: não há drama, nem suspense, nem remorso. A vida destes pequenos marginais é frágil e o mesmo parece valer para a daqueles que cruzam seus caminhos, infringindo as regras ou frustrando tentativas de tirar algum partido, como veremos

adiante no caso de assaltos e disputas por drogas.

Vemos nesta cena que a incerteza e o acaso determinam o que vai acontecer na vida das personagens, onde a imprevisibilidade dos fatos pode ser associada novamente à forma imperfeita de Jameson (1994), escapando à lógica das narrativas dominantes. Durante todo o filme, os fatos vão se encadeando em uma sequência que nem sempre seguirá uma lógica, onde o acaso faz parte da vida das personagens, como no caso em que se mata um mendigo ao invés do molestador. Nesta mesma cena, não nos é mostrado o rosto do homem que tenta abusar sexualmente de Andrea, ou seja, este homem não é descrito como um degenerado, mas apenas como parte da lógica do mundo machista que se aproveita da extrema exposição e fragilidade da garota. A mesma coisa vale para o episódio da agressão sofrida por Judy, onde vemos a interpenetração dos mundos da qual falávamos acima, onde o mundo burguês violenta e usufrui do mundo marginalizado. A relação entre o individualismo e o autoritarismo com as leis capitais que acarretarão na sobrevivência ou morte das personagens aparece aqui como resultado mesmo da incompletude de suas vidas. Dentro da lógica dominante e circundante, a burguesa da família nuclear, reconhecida pelo Estado e pela igreja e que em tese ofereceria proteção para essas crianças, a subjetividade das personagens parece se ressentir da sua condição de desamparo e abandono.

As crianças se encontram sozinhas em meio à violência urbana da vida nas ruas, e apesar de pertencerem a seus grupos, é na vida familiar – quando ainda a possuem, mesmo que de forma remota – que voltam a procurar algum tipo de referência e proteção quando a situação chega ao extremo. É assim que Andrea e Judy decidem retornar para casa e buscar alguma proteção junto de suas famílias ao final do filme. No entanto, o retorno de Andrea não significa que a menina não vá voltar para a rua. Há um breve diálogo de reconciliação com sua mãe na noite de Natal, mas talvez justamente por ser Natal, essa reconciliação seja apenas passageira. Do mesmo modo, Judy vai procurar refúgio na casa de sua mãe somente depois de ter ficado abalada com a agressão sofrida.

Depois de uma noite agitada de venda de flores, brigas por namorado e uso de cola, Mónica acompanha Andrea ao bairro da periferia. Já está amanhecendo, e Mónica carrega sua garrafa de cola na mão. Neste momento, ao atravessar a ponte sobre o rio, ela tem novamente uma visão com sua avó, desta vez fazendo referência à Virgem Maria. Gaviria nos fala sobre essa representação da religião no filme⁵⁷:

⁵⁷ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

La virgen es como la persistencia en *La vendedora*, como cuando no hay ley, la religión permanece como una serie de imágenes, que le dan como una especie de refugio, y unas buenas intenciones, pero la religión como que se disocia completamente de la moral. Tu puedes creer en la virgen, pero puedes también matar, la religión no te obliga a nada, la religión es como un lugar de imágenes en donde por lo menos hay unos seres en los cuales puede refugiarse, puedes hablarles, que pueden cuidarte [...].

Chegando ao bairro, Mónica se encontra com o grupo ao qual pertence Zarco, e também seu primo, Giovanni, que chama a prima para vê-la, dizendo que fazia muito tempo que a menina não aparecia no bairro. Ele nota o aparente cansaço da garota, mas parece lidar de forma natural com o fato dela viver na rua. Zarco se aproxima e toma um relógio infantil que Mónica havia ganhado de um desconhecido na noite anterior, o que a havia deixado muito contente. Para Mónica não reclamar, Zarco lhe dá em troca o relógio que havia roubado do homem que matou na noite anterior. Mónica não pode fazer nada, nem mesmo contar com a ajuda do primo, que não quer se desentender com Zarco, e aconselha a prima que aceite a troca e vá embora.

Mónica vai pedir abrigo na casa de uma prima, que critica a aparência e a vida de rua da garota, ao mesmo tempo em que ouve o marido dela dizer que não a deixe entrar, pois ela pode roubar alguma coisa. Assim mesmo, a prima deixa Mónica entrar e a convence a passar a noite de Natal com ela e sua família. Só neste momento sabemos um pouco de sua história, quando ela vê as ruínas de sua antiga casa em que vivia com a avó. Focalizada no tempo presente, a narrativa não se encarrega de fornecer mais detalhes do passado da personagem, e a única cena onde a memória de Mónica é acionada é em uma de suas alucinações com a cola, onde vemos a avó na casa preparando comida para a neta. Ao abrir um baú onde a prima guardou alguns objetos da avó, Mónica encontra um par de sapatos que calça e resolve levar para si. Na análise de Suárez (2009), os objetos encontrados por Mónica remetem antes de tudo a uma ausência, significando algo que deixou de lado seu sentido original. Assim como os sapatos não cabem direito nos seus pés, podemos dizer que aquele passado não lhe serve mais.

Sozinha no quarto, ela observa umas fotografias antigas com sua avó, e adormece. Mas em seguida, o marido de sua prima se aproxima e lhe acorda, fazendo insinuações sexuais. Isso sugere que mesmo na casa da sua família não encontraria um possível descanso e segurança. Além disso, acaba colocando em xeque o discurso da prima em relação à sua

vida desregrada nas ruas. Ou seja, a casa não é menos desregrada ou talvez o desregramento desta forneça o motivo mais imediato para a fuga e a percepção de que são sujeitos que devem viver por sua própria conta. Mónica se nega ao assédio e sai do quarto, sob os xingamentos do marido da prima, que a manda embora. De volta à rua, Mónica vai se despedir da prima, dizendo que mudou de ideia e que vai passar o Natal com suas amigas, não revelando o verdadeiro motivo da sua saída. É assim que Mónica não pode voltar a viver com a família, e nem ao menos se vê no direito de denunciar o ocorrido, pois em sua condição de usuária de cola e pequena assaltante, já condenada de início pela prima, provavelmente não receberia qualquer crédito se falasse a verdade.

Enquanto isso, vemos Andrea voltando para sua casa para pegar alguns objetos pessoais. Ao entrar, ela ofende sua mãe, exigindo respeito, porém a mãe lhe agride mais uma vez antes de sair para o trabalho. A menina vai até o padrasto que está deitado na cama e discute com ele, dizendo que só sua mãe trabalha para sustentar a casa. Irritada, ela ainda pega um cabo de vassoura e dá algumas pancadas no padrasto, que não faz caso da menina e parece pouco se importar que ela abandone a própria casa. Os xingamentos e a atitude agressiva de Andrea podem parecer exagerados para uma criança de sua idade, mas parecem responder à forma como ela própria é tratada em sua casa. A situação de Andréa em relação à mãe e ao padrasto parece ser paradigmática da situação das demais crianças: o cotidiano da prometida família, sinônimo de amor e proteção, se revela problemático em sua vida. A forma imperfeita de que falava Jameson (1994) parece estar tematizada aqui nesta cena, onde Andrea e Mónica, sendo uma a sucessão da outra, são vítimas da mesma situação precária na família.

É importante observar que a desestruturação familiar é materializada não só na pobreza econômica que nos é mostrada no filme, mas também na falta de solidariedade interna dentro da própria família. Por exemplo, quando a prima desconfia que alguma coisa ocorreu para que Mónica não queira mais passar o Natal com ela, mas mesmo assim, como nos sugere a cena, prefere acreditar que Mónica gosta mais da rua, não insistindo pela sua permanência. Ou então no caso de Andrea, quando a mãe continua lhe agredindo e maltratando, mesmo após a menina ter passado uma noite inteira na rua, sem se preocupar com o que aconteceu ou com os motivos que a levarão novamente a sair de casa. Essa falta de solidariedade na família vai fazer com que as crianças estabeleçam laços de solidariedade com seus companheiros de rua, recriando lá uma nova espécie de família e restaurando o sentido coletivo perdido do qual já falamos. Restauração frágil, como também já dissemos.

Andrea e Mónica retornam à pensão onde alugam um quarto com as outras meninas. No caminho, a câmera nos mostra um pouco mais da cidade, sempre apresentada como algo

distante, com suas grandes avenidas, o metrô e as montanhas que a rodeiam. Na análise de Suárez (2009), a representação da cidade nos filmes de Gaviria permite ao espectador somente entrever os símbolos relacionados com a modernização, com tomadas de câmera que mostram muito rapidamente o metrô ou os prédios e indústrias de Medellín.

Chegando à pensão, as meninas estão dormindo e Andrea é instalada na mesma cama que Judy. Mesmo com a pobreza da habitação, onde é preciso dividir a cama para que caibam todas, elas têm um televisor, onde assistem suas novelas. Chinga chega à pensão, e diz à Mónica que seu sonho é ter dinheiro para alugar um quarto para que eles possam viver juntos. A cena termina com Mónica respondendo, sempre de bom humor e mostrando certa maturidade, que o menino é novo demais para ela. Um novo corte nos mostra Mónica e Chinga assaltando um carro no semáforo. A cena é rápida, acompanhando a atividade das personagens, e não procura se deter sobre essa ação das crianças. Um corte nos leva de volta à pensão.

Deste ponto em diante, a narrativa se concentra na vida das meninas quando não estão nas ruas. A câmera nos mostra a amizade entre as garotas, o acolhimento dado à Andrea, os cadernos das meninas, cheios de adesivos infantis e frases de amor e amizade. Na pensão onde vivem, podemos ver o lado vaidoso das garotas quando fazem as unhas e arrumam o cabelo, ou quando compram roupas novas para passar a noite de Natal. Neste momento, entra em cena um homem que diz ser pai de Diana. Ele convence a filha de que ela deve voltar para casa e abandonar a vida de rua que leva. Mais uma vez, vemos que os laços entre as amigas são frágeis e abalados a qualquer instante, mas alguma solidariedade se mostra presente quando elas dizem que protegeriam Diana caso ela não quisesse ir. Diana é a única que parece realmente querer voltar para casa, para a tristeza de Cláudia, companheira mais íntima de Diana, com quem divide a cama e parece ter um relacionamento amoroso. Diana se despede de todas e agradece, dizendo que foi com elas que aprendeu a viver nas ruas, e que não se esquecerá disso jamais. Podemos ver nesta cena que a proteção da família é almejada pelas personagens, assim como no momento em que Chinga, que não tem família, mostra-se disposto a construir uma ao lado de Mónica.

A próxima cena nos mostra as meninas indo novamente para as ruas, no fim da tarde. Mónica decide ir sozinha comprar fogos de artifício para alegrar a noite que pretende passar com as amigas. Ela vende o relógio que Zarco havia trocado com ela na marra. Em um diálogo rápido, sabemos que o homem que recebe o relógio reluta em aceitá-lo, pois diz que não quer “nada que venha de um morto”, sugerindo que aquele relógio traz um mau prenúncio. Diante da insistência de Mónica, ele por fim acaba aceitando o negócio. Desde o

momento em que Mónica ganha o relógio de um desconhecido na rua, e logo em seguida o perde para Zarco, uma série de acontecimentos se desencadearão de modo que a relação entre os dois personagens caminhe para o desfecho trágico do filme. Depois de comprar os fogos de artifício, Mónica acaba cruzando novamente com Zarco no meio da rua, e o rapaz exige que ela lhe devolva o relógio, pois o que havia ficado com ele parou de funcionar. A partir daí, Mónica fica ameaçada de morte caso não devolva o relógio até as 8 horas da noite. O relógio aparece aqui como simbologia da vida curta que terão as personagens, como metáfora possível das suas horas contadas. A cena termina com Mónica caminhando para se encontrar com suas amigas.

A câmara nos leva para as ruas novamente, desta vez onde estão Zarco e o primo de Mónica, Giovanni, assaltando um taxista, já de noite. É nesta cena que podemos ver o estopim do desajuste violento de Zarco. Com dinheiro, uma arma e objetos de valor na mão, Zarco mesmo assim dá uma facada no taxista, pois este havia dito que não possuía nada, pagando por sua mentira. Ao ser contestado por seu companheiro, que não concorda com a atitude desnecessária de Zarco, este lhe dá uma facada na mão. O primo de Mónica consegue fugir e avisar ao resto do grupo sobre o que havia ocorrido. A partir daí, Zarco está jurado de morte por seu grupo, passando a ser perseguido por eles na noite de Natal.

Caminhando para o final do filme, temos uma montagem paralela às cenas da perseguição de Zarco, onde vemos Mónica solitária passando a noite de Natal, pois suas amigas resolveram passar a festa com suas respectivas famílias. Mónica está sozinha em um terreno baldio, cheirando cola e queimando fogos de artifício. O tom de tristeza é conferido à cena pelas tomadas lentas que nos mostram o rosto da protagonista, somadas ao som destacado da inalação da cola. Podemos ver o lado infantil de Mónica, que se encanta com a queima dos fogos, ao mesmo tempo em que vemos sua situação de abandono e solidão, sonhando reencontrar a avó em sua alucinação causada pela droga. A partir de então, as cenas da perseguição de Zarco vão se intercalando com as cenas de Mónica. Na medida em que Zarco vai sendo alcançado pelo grupo, o encontro entre Mónica e sua avó vai se tornando cada vez mais próximo, e as cenas começam a se intercalar de forma cada vez mais rápida, até que Zarco encontra Mónica, sendo encontrado por seu grupo logo em seguida.

A cena termina com Mónica abraçando sua avó, finalmente reencontrada em sua alucinação, remetendo-nos ao mesmo final que tem o conto de Andersen. A vendedora de fósforos, sozinha na rua na noite de Natal e quase morrendo de frio, queima os fósforos para se aquecer, vendo a avó enquanto os fósforos queimavam, até que a menina morre de frio, mas morre feliz por ter encontrado a única pessoa que a amava.

O filme nos mostra mais uma vez que a vida nas ruas é cruel: se mata por tudo e por nada, para manter a honra e ordem interna do grupo, mas também se mata por um relógio quebrado, como ocorre no final do filme. Em *La vendedora de rosas*, Zarco é o exemplo máximo de que quem não obedece às leis do mundo marginal é excluído e paga com a própria vida. Mónica é o exemplo máximo de que nas ruas se morre por coisas banais, por um fruto do acaso. A morte de Mónica vem acompanhada do encontro tão esperado com sua avó, sugerindo que sua morte significa a redenção e a fuga da vida difícil que levava nas ruas. Ao sugerir que a única saída para Mónica é a morte, a narrativa retoma a ideia do futuro roubado dessas crianças, em meio à pobreza e à violência. Mesmo com a humanização das personagens, mostrando-nos suas vidas permeadas de sonhos, o filme não aponta para uma saída, nem para pior nem para melhor, da condição em que vivem essas crianças. São crianças também as primeiras a encontrar o corpo de Mónica em uma das últimas cenas do filme, remetendo-nos mais uma vez à ideia de que é esse o futuro que se pode esperar em um bairro pobre e marginal, onde corpos de crianças são encontrados em plena manhã de Natal e a violência faz parte da vida cotidiana dos bairros pobres e periféricos.

A última cena nos leva ao mesmo lugar onde o filme começou: a câmera percorre o corpo de Zarco, jogado no rio a poucos metros do corpo de Mónica, e em seguida filma o esgoto a céu aberto, com uma música de fundo que conta a história de uma pessoa que vende rosas e confere um tom bem trágico ao final da narrativa. A ideia de voltar a filmar o esgoto da primeira cena, como simbologia do abandono e pobreza material, aliada à ideia de um futuro roubado e sem expectativas das crianças de rua que esteve presente durante toda o filme, parece nos sugerir que a situação de miséria e pobreza não tem saída, sendo até mesmo perpetuada. Essa ideia é reforçada ao final do filme, onde aparece a seguinte advertência: “hace 150 años, Hans C. Andersen escribió sobre estas mismas niñas un cuento titulado ‘La Vendedora de Cerillas’ ”.

A sociedade burguesa já havia denunciado a situação da pobreza que acompanhava o seu desenvolvimento em um conto onde estava implícita a crítica à forma como este se dava, resultando no aprofundamento das diferenças que fazia com que crianças pobres e desamparadas morressem nas ruas. Fazendo alusão a este conto, Gaviria parece dizer que, apesar de decorridos 150 anos, o desenvolvimento da nossa sociedade não conseguiu resolver problemas de ordem básica, como o abandono e a pobreza que acompanha a modernização dos países periféricos. Sua denúncia se faz por meio do cinema, celebrado por essa mesma sociedade moderna e tecnológica, que foi capaz de revolucionar os meios de comunicação, mas não de resolver alguns problemas que a acompanham desde seu surgimento.

Sobre o paralelo entre *A vendedora de fósforos* e *La vendedora de rosas*, Gaviria explica⁵⁸:

La anécdota de *La Vendedora* es la niña que está desde el 23 de diciembre tratando de hacer una fiestecita con sus amigos y que está tratando de luchar contra la droga, esa historia yo le di forma, hubo un momento donde me contaron la historia de esas niñas de la calle y yo no sé porque la asocie con Andersen. [...] yo había conocido a unas vendedoras de rosas en la calle y quise hacer el cuento [...], entonces lo que hice fue apoyarme en Andersen que era la historia de la niña que muere en la navidad, pero después yo me di cuenta que Andersen era mucho más profundo, fue toda una intención de la casualidad. Me di cuenta que esa niña de Andersen era la misma niña de Medellín, hacia 150 años, que él hace guiado por la intención tomo relato maravilloso de alguna tradición nórdica, no sé, y entonces pone la niña al borde de la alucinación, o sea, la noche de la navidad, que es una noche alucinada para todos, en donde se cumple los grandes sueños, de estar reunidos, estar en amor, estar con tu familia. Para los niños de la calle eso es un imposible, entonces la única forma de acceder a eso es a través de esas maravillosas, como alucinaciones. Cuando yo conocí a los niños de la calle en Medellín, ellos me contaban que con el pegante ellos alucinaban muchísimo, ahí fue cuando yo pegue las dos historias, esas niñas también están alucinando, no por navidad, sino ante todo están alucinando porque no tienen absolutamente nada, están buscando las pequeñas fiestas de la vida, lo que llamo las fuentes del amor. Así como en Andersen, las niñas en navidad que no tienen acceso a esas fuentes del amor ellas alucinan, estas niñas están todo el año separadas de cualquier intervención amorosa, entonces a través del pegante están inventando fuentes del amor, como la mama, la abuelita, [...] En Andersen la vivencia era muy profunda, fue una casualidad, pero lo mismo que nosotros estábamos buscando de las fuentes del amor, el ya lo tenía ahí.

A forma imperfeita da qual falava Jameson (1994) remete a diversos elementos analisados no filme, como a condição de vida pendular das personagens e a imprevisibilidade dos fatos, fazendo com que a forma da narrativa represente uma ruptura em relação aos modelos de representação dominantes. Seguindo a proposta de realismo do cineasta, ao possibilitar que os protagonistas fossem os próprios sujeitos em condição de rua e que estes participassem da elaboração do roteiro, colocando nele suas vivências e perspectivas de vida e de mundo, o filme também apresenta uma ruptura com narrativas dominantes, que os tratam como delinquentes ou desprezíveis, dialogando diretamente com a percepção que estes sujeitos têm da realidade em contraposição ao modo como são vistos pelos discursos dominantes – tanto oficiais quanto os do próprio universo ficcional.

⁵⁸ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

Sobre a preocupação de ressaltar a humanidade das personagens de seus filmes, o diretor nos diz⁵⁹:

Hay mucha gente que dice vos has hecho un mundo tan triste, tan desolado, sin humanidad, yo digo yo he hecho esas películas desde un mundo de humanidad, de esos muchachos pelados que dicen por ejemplo, ui mira ese botado [...] hay toda una concepción de mundo detrás de esas palabras, y es un mundo frágil en lo que ellos viven, y invisible en que ellos viven, pero es un mundo extraordinariamente humano, y es esa experiencia la que quiere traer las películas, traer el espectador a ese mundo. [...] Lo interesante de esos tipos de películas que tengan grandísima humanidad es que uno no se abrume con la violencia física, sino que viene acompañado de una especie de una relación lingüística que, como te digo yo, no hay otra manera de restablecer la humanidad de quien la haya perdido a través de la violencia, muestra porque estas personas estas sometidas en ese mundo de violencia.

A importância do realismo no cinema de Gaviria, de acordo com Ruffinelli (2009), é conseguir com que um discurso regional e particular sobre a vida dos meninos e meninas de rua da cidade de Medellín, se torne também um discurso universal, superando os limites de uma relação centro-periferia que nos discursos dominantes procura sempre esconder, ou simplesmente se nega a ver, aquilo que é considerado é marginal. Gaviria também nos fala sobre essa relação de exclusão nos seus filmes⁶⁰:

el dialogo mismo de la exclusión y inclusión esta allá mismo en la exclusión, por eso mismo, porque esas niñas tienen un sentido de la vida de todas maneras, de que su mamá, su abuelita estuvo, ya no esta, ellas tienen una lectura temporal, pero es como una lectura en ruinas, fragmentada, de la realidad, que es la exclusión, como una lectura en donde antes aparecían unos elementos, donde se han substituido unos por otros, es una lectura como fantasmagórica de la vida.

As situações constantes de violência apresentadas no filme, por mais que nos pareçam incompreensíveis, fazem parte da vida dos jovens marginais, como observou Ruffinelli (2009). No entanto, de acordo com o autor, a representação da violência não sustenta a vida dos sujeitos marginalizados como espetáculo, pois a violência retratada no filme não é gratuita, mas possui a preocupação de registrar a memória de indivíduos que estão prestes a desaparecer⁶¹.

⁵⁹ Entrevista com o cineasta realizada em abril de 2010.

⁶⁰ Entrevista com o cineasta realizada em abril de 2010.

⁶¹ Como nos informa Ruffinelli (2009), a maioria dos atores que participaram de *Rodrigo D e La vendedora* morreram ou desapareceram, em decorrência da vida violenta na qual estavam inseridos.

4 SUMAS Y RESTAS. A ILUSÃO DO DINHEIRO FÁCIL NO NEGÓCIO DAS DROGAS

*Disse muitas vezes não, não era o que queria
mas andava como queria, sustentava sua família
vendendo um barato de campana, algo constante que ele insiste
na resposta não desanda, não pode tomar blitz*
Sabotage

Com uma temática que se distancia dos outros filmes, *Sumas y restas* (2004) aborda o problema do narcotráfico em Medellín na perspectiva da classe média, afastando-se dos setores marginalizados da cidade. O roteiro original, baseado em uma história real ocorrida com um amigo do diretor, incorpora também diversos relatos e entrevistas de pessoas que estiveram envolvidas direta e indiretamente com o narcotráfico em seu auge, durante a década de 80, além do uso de atores não-profissionais como parte da proposta realista do diretor (Cf. Tellez, 2009).

Para Kantaris (2009), cronologicamente, o filme representa o início do processo de desagregação das instituições e estruturas mais básicas da sociedade colombiana, o que pode ser observado em *Rodrigo D* e *La vendedora de rosas*. Ao representar os anos 80, o cineasta toma uma distância do problema a ser retratado, o que não é o caso dos outros dois longas que apresentamos nos capítulos anteriores, onde as histórias se passam no tempo presente.

O filme procura problematizar as perdas da classe média implicadas em seu envolvimento com o tráfico de drogas, que caminharam lado a lado com os ganhos materiais imediatos que o negócio oferecia, como é sugerido no título⁶². É importante destacar que *Sumas y restas* é um dos primeiros filmes que faz a crítica ao fenômeno do narcotráfico colombiano, diferenciando-se de outras produções onde o narcotráfico é geralmente espetacularizado ou enaltecido, reafirmando o estigma criado ao seu redor⁶³. Como observa Suárez (2009), o filme também rompe com a representação estereotipada do mundo da máfia

A protagonista de *La vendedora*, Lady Tabares, encontra-se presa, condenada a 17 anos de detenção, acusada de homicídio (Cf. Cataño, 2003).

⁶² *Sumas y restas* (na tradução literal, *Somas e restos*) pode ser traduzido com o sentido de *Perdas e ganhos*.

⁶³ Ver o trabalho de Rincón (2010) sobre a narco-estética, onde essa representação estereotipada dos narcotraficantes que tem início no cinema se difunde também pelas telenovelas e seriados nacionais.

colombiana feita pelo cinema hollywoodiano, que se vale de dicotomias simplistas entre o bem e o mal, ou entre o rico e o oprimido, para falar da América Latina.

Em sua análise sobre a violência no cinema colombiano, Kantaris (2008) afirma que *Sumas y restas* teria como chave a desarticulação das estruturas sociais promovida pelo dinheiro do narcotráfico. Por isso, para o autor, a dissolução (não só social e econômica, mas também a dissolução de valores) é apontada como uma das metáforas mais representativas no filme, expressa em uma das primeiras cenas, onde a câmera destaca em primeiro plano um copo com um líquido transparente onde a cocaína se dissolve: o pó branco cai, para logo subir e se dissolver.

Se a ideia da perda e da dissolução aparece no filme, mais significativa parece ser a ideia da incompatibilidade dos mundos que se encontram na narrativa. Sobre essa relação, Gaviria explica⁶⁴:

En *Sumas y restas*, yo lo que trate era tomar una violencia que había tenido un amigo mío que había vivido ese asunto del narcotráfico, que había se asociado con unos narcotraficantes que de un momento a otro le habían ofendido, lo habían hecho sufrir de una manera tan terrible, lo habían secuestrado, amenazado de muerte, lo habían dejado al borde de la muerte. Yo lo que quería era ver como había sido esa relación, ese dialogo entre un tipo que había venido de de un lado mas formal e institucional de la ciudad, y las otras personas que venían de la exclusión.

Em sua análise de *Sumas y restas*, Suárez (2009) destaca as tensões existentes entre a classe média empresarial e os traficantes de drogas, provenientes de estratos mais baixos da sociedade. Se o narcotráfico vem fazer o elo entre essas classes, mostrando que a cidade não estava tão dividida entre centro e margem como se pensava, por outro lado, esse encontro revela as diferenças de valores trazidas à tona pelo negócio. Ainda de acordo com a autora, o filme enfatiza o caráter efêmero e superficial que surge dessa relação de segmentos sociais distintos, que mesmo com o dinheiro fácil, nunca abriu espaço verdadeiro para negociar os códigos de classe de mundos distintos.

Tentando destacar essas diferenças que aparecem desde o início do filme, nossa análise procura mostrar como a narrativa segue uma linearidade óbvia para ir aumentando essas diferenças até que elas se coloquem abertamente em conflito. Tomamos uma sequência que

⁶⁴ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

resume esse campo de tensões no qual se move todo o filme, onde essa incompatibilidade determina o desenlace da narrativa. Mas antes apresentaremos uma breve descrição geral da história, a fim de situar melhor a sequência que escolhemos como conexão para nossa análise.

As primeiras cenas do filme nos mostram Santiago, o protagonista. Podemos vê-lo em um almoço familiar e saberemos logo que é engenheiro e pertence a uma família tradicional de classe média alta. Pela conversa que tem com o pai, sabemos que está precisando de dinheiro para engrenar seus negócios como construtor. Santiago aparece também usando cocaína escondido da esposa, durante um jantar em sua pequena fazenda com os amigos. Nessa mesma noite, o amigo que lhe forneceu a droga, Léo, conta que está enriquecendo exportando cocaína “para cima”, para se referir aos Estados Unidos. Santiago usa a droga e parece não se incomodar que seu amigo trabalhe com o narcotráfico, mas se mostra firme nas suas convicções ao recusar fechar negócio com traficantes, mesmo que esteja precisando do dinheiro, como vemos em uma cena posterior.

Paralelamente, somos apresentados a Gerardo, que chega em seu estacionamento onde tem um escritório. Logo saberemos que é narcotraficante, mais especificamente, um *traqueto*⁶⁵. De forma rápida, pelo diálogo que trava com seu contador, sabemos da corrupção das instituições financeiras que colaboram para a lavagem de dinheiro de seu negócio. Outra cena rápida nos apresenta a Duende, amigo de Santiago responsável em apresentá-lo a Gerardo.

Santiago passa a se relacionar com Gerardo após fecharem o negócio onde o engenheiro se encarrega de construir um prédio no seu estacionamento. Como sócio e amigo, Santiago começa a frequentar festas e o círculo social de Gerardo. Começa a chegar de manhã em casa, bêbado e drogado, e vai se afastando da esposa e do filho. Até aqui, a narrativa mostra Santiago deslocado no mundo diferente que está conhecendo. Todas as diferenças entre as personagens já foram dadas, desde a classe social a que pertencem respectivamente cada um, até suas famílias, passando pela diferença de raça (lembrando que Gerardo é mestiço, enquanto que Santiago é branco), seus hábitos e o modo como se comportam.

Santiago descobre que Gerardo trabalha com narcotráfico. A princípio, pensa que isso pode lhe trazer algum problema e fica preocupado. Mas cai no discurso de Gerardo de que pode ganhar muito dinheiro, e aceita intermediar uma venda para ele. Faz contato com Léo, que lhe consegue um comprador. Santiago se insere assim na cadeia dos funcionários que

⁶⁵ Dentro das subdivisões do narcotráfico, os traquetos são “*quienes, ilusionados por el dinero fácil, lograron amasar un capital considerable por medio de trabajos intermedios como la preparación, la producción y la distribución de droga para los grandes capos*” (Suárez, 2009, p. 187-188)

trabalham para Gerardo, inclusive fará fila, como todos os outros, para receber a sua parte do pagamento, após realizar sua primeira venda de drogas. Mesmo recebendo menos do que o combinado, Santiago se mostra animado, além da promessa de Gerardo de que vai ganhar muito mais. Ao chegar em sua casa nesse dia, Santiago descobre que a esposa o abandonou.

No próximo bloco, Santiago se reconcilia com a esposa. Diz que as coisas irão mudar, promete se dedicar mais à família. Ela não sabe do envolvimento do marido com a atividade ilegal. Paralelamente a isso, o irmão mais novo de Gerardo, que aparece como seu único familiar e pelo qual Gerardo tem muita estima, se envolve em uma briga de rua e é assassinado. Santiago fica sabendo do ocorrido, mas não comparece ao enterro justamente por estar se reconciliando com sua esposa. Esse deslize não será perdoado por Gerardo, que deixa de falar com o sócio, e a partir daí a narrativa vai para seu desenlace.

Após ter problemas com a venda que havia intermediado, Santiago procura se afastar do negócio ilegal no qual havia se metido. A mercadoria vendida estava estragada, e quem a comprou o ameaça para receber o dinheiro de volta. Diante desse problema, Santiago procura a Gerardo, que se mostra irredutível e discute com o comprador, dizendo que não devolverá o dinheiro. Podemos intuir que Santiago foi enganado, usado para realizar a venda de um produto falso, pois na cena que mostra a entrega da mercadoria, os homens de Gerardo se entreolham, desconfiados, em um clima de suspense de que algo está errado.

Mas Santiago ainda cai em uma outra armadilha. Gerardo o chama, dizendo que descobriram seu laboratório de produção de droga. Pede a Santiago que resolva o caso com a polícia. Coagido, Santiago vai e acaba sendo sequestrado pelos policiais que querem extorquir o dinheiro que supõem ser dele ao invés de Gerardo. Após ficar no cativeiro até sua família pagar o resgate, Santiago é libertado. Para se vingar por tudo o que perdeu, Santiago contrata sicários e manda matar Gerardo, inserindo-se assim na cadeia de vingança que justifica a violência da qual foi vítima.

Até aqui, podemos ver que o desenvolvimento da narrativa vai caminhando no sentido de mostrar as perdas implicadas no envolvimento do protagonista com o narcotráfico. A ideia da perda é retratada logo na cena de abertura do filme, onde vemos um enterro que só mais tarde sabemos ser o do irmão de Gerardo. Os detalhes do caixão de luxo focalizado pela câmera, acompanhado da chegada de um homem armado e com uma garrafa de bebida na mão (sabemos depois que é Duende), além dos músicos no estilo mexicano, nos fazem intuir que se trata do enterro de alguém envolvido com o narcotráfico⁶⁶. Quando Duende

⁶⁶ No capítulo onde analisamos *Rodrigo D*, apresentamos algumas considerações sobre como era

começa a gritar por vingança, outro homem dispara várias vezes para o alto, e aos gritos diz que mais gente vai morrer. Essa primeira perda que abre o filme associa a morte com a vingança, relação que é retomada para finalizar o filme, na morte de Gerardo.

A perda como elemento que vai pondo a narrativa em transformação só é possível se for pensada em conjunto com a ideia das diferenças e incompatibilidades advindas da relação entre Santiago e Gerardo. A sequência que escolhemos ilustra esse campo de tensões no qual se move todo o filme, onde essa incompatibilidade determina o desdobramento da narrativa.

Santiago e Gerardo acabam de se conhecer, foram apresentados por Duende, antigo amigo de Santiago. É significativo que na apresentação, as personagens falem seus nomes acompanhados de sobrenomes como parte de suas identidades, o que não ocorre em *La vendedora de rosas* nem em *Rodrigo D.* É pelo sobrenome que Gerardo descobre que Santiago é o filho de um antigo chefe de seu pai, com quem havia trabalhado anos antes. Duende, Santiago e Gerardo aparecem depois em um carro, bebendo e se divertindo. Gerardo, um pouco bêbado, diz que é uma noite especial porque conheceu a Santiago, que é um engenheiro, pois estava acostumado a andar só com gente de rua, e de repente se encontra com o filho do patrão. Santiago afasta essa ideia dizendo que eles são de outra geração, e oferece a cocaína que está usando com Duende para Gerardo, que não aceita, diz não gostar. Em seguida, se dirigem para o estacionamento de Gerardo, onde funciona também seu escritório. O funcionário que abre o portão do local se mostra excessivamente servil, e Gerardo pede as honras para seus convidados. Mostrando sua propriedade com orgulho, Gerardo diz que quer construir. Ao falarem de valores, Gerardo tira do bolso um maço grande de dinheiro que começa a contar. Constrangido, Santiago diz que não está trabalhando àquelas horas da noite. Mas mesmo assim Gerardo assina um cheque para fechar o negócio, mostrando que ninguém recusa a proposta de alguém que tem tanto dinheiro como ele. No próximo plano, estão todos bebendo em pé em um canto do estacionamento, para comemorar o negócio fechado, e a música começa a se acelerar. A imagem distorcida e novos enquadramentos contribuem para dar o ritmo de embalo pelo uso de bebidas e droga. Podemos ver de forma intercalada Duende e Santiago de um lado, rindo e cheirando cocaína, a câmera os mostra à meia distância, na altura de seus rostos. Gerardo, por sua vez, é mostrado ao lado deles, mas isolado pela câmera, que o enquadra de baixo pra cima, mostrando-o cambaleante em sua embriaguez. Novamente vemos Santiago e Duende, e este

celebrada a morte dos jovens da periferia que pertenciam às gangues. Como informa Salazar (2002b), essa celebração é uma reprodução em menor escala da celebração feita quando algum membro da máfia morria. Por isso se explica a presença de músicos em pleno enterro e os detalhes de luxo do caixão que são mostrados ao espectador.

faz uma brincadeira de mau gosto para se aproveitar do estado de Gerardo, gritando “olha a lei, olha a lei”, para se referir à polícia. Gerardo se assusta e se abaixa enquanto os outros caem na risada, e a câmera muda o foco, mostrando Gerardo agora de cima para baixo, mal conseguindo pronunciar seus insultos, o que enfatiza seu estado de embriaguez e deslocamento diante dos outros. No fim dessa sequência, a câmera vai se aproximando lentamente do rosto de Santiago, ao mesmo tempo em que vai granulando e tornando borrada sua imagem, até desfazê-la por completo, o que pode ser associado à metáfora da dissolução apontada por Kantaris (2008).

Santiago ainda não sabe que Gerardo trabalha com cocaína, não suspeita de onde vem seu dinheiro. Mesmo assim, nessa sequência em que são apresentados e logo em seguida fecham negócio, estão dadas todas as pistas de que a relação entre eles será marcada pelas diferenças. Quando descobrem que seus pais haviam trabalhado juntos, já sabemos algo da origem e posicionamento social de Gerardo, filho de empregado da classe empresarial a qual pertence o pai de Santiago. Por pertencer a uma classe subalterna, fica aparentemente lisonjeado por estar em companhia de alguém que tem estudo, lembrando que Santiago é tratado não só por engenheiro, mas também como “filho do patrão”. Santiago procura mostrar que essa diferença é coisa do passado, tentando estabelecer uma relação de igualdade. Mas logo que chegam no estacionamento, vemos o poder de Gerardo diante daqueles que são seus empregados. A diferença se mostra também quando lidam com os negócios: Santiago, talvez por ter conhecimento na área, quer discorrer sobre os detalhes do projeto, o que pode ser construído e como trabalharão o terreno, enquanto que Gerardo não dá importância a nada do que ele diz, reduzindo a discussão ao dinheiro que será necessário para o início da obra. Em sua condição de novo rico, Gerardo quer ostentar o que tem e saca o monte de dinheiro que carrega no bolso para acertar o negócio ali mesmo, o que é estranhado por Santiago, acostumado a outro tipo de procedimento. Gerardo faz questão de fechar o negócio, e chega a dizer que esse pagamento é para que Santiago veja com quem ele está se metendo, ou seja, mostra seu poder pelo dinheiro que possui, e não deixa outra opção a Santiago que submeter-se às suas regras, que cai assim na armadilha do negócio.

Até aqui, temos algumas diferenças marcadas que irão se acentuar no decorrer do filme, conforme Santiago vai adentrando o mundo do narcotráfico. No entanto, a narrativa joga com a ideia de que essas diferenças poderiam ser atenuadas, pelo menos a princípio, permitindo uma relação mais igualitária entre os distintos estratos sociais que passam a se relacionar devido ao narcotráfico. Não é a toa que Santiago e Gerardo passam a se tratar de sócios. O dinheiro aqui aparece como a isca da armadilha que faz com que essa relação se

estabeleça. Nesse sentido, a câmera filma as personagens em planos gerais, de forma integrada, onde estão todos conversando em pé de igualdade. Mas a própria narrativa logo se encarrega de mostrar que essa ideia da igualdade foi um mecanismo artificioso e ilusório. No próximo plano, isso fica mais evidente com os enquadramentos que acentuam essas diferenças, ao focalizar de forma diferente Santiago e Duende, de um lado, e Gerardo, em um enquadramento que o isola dos outros. Santiago e Duende continuam conversando, mantêm-se eretos e lúcidos, estão consumindo cocaína. O comportamento de Gerardo é o oposto, ele é mostrado completamente bêbado, sem compostura, não participa da conversa, e sua figura se torna até decadente quando ele é vítima da piada de Duende. Essa sequência parece ilustrar como a integração de pessoas de diferentes mundos acaba sendo só uma tentativa fracassada, e essa impossibilidade aparecerá novamente durante os outros episódios. Cabe observar como se finaliza essa sequência. Quando a câmera focaliza o rosto de Santiago e vai borrando gradualmente sua imagem, há a sugestão de que a partir de seu envolvimento com Gerardo sua vida não será mais a mesma. Ainda que não saiba de forma consciente de seu envolvimento no submundo do narcotráfico, é a partir daqui que a vida de Santiago passará por uma transformação, como veremos.

Nesta sequência que estabelece o início da amizade entre Santiago e Gerardo, podemos ver, além das diferenças entre eles, outros elementos que conectam o filme. A justificativa usada para a entrada de Santiago no mundo do narcotráfico é o dinheiro, mesmo sendo de uma família abastada, como sabemos desde a primeira cena em que ele aparece. Além de mostrar a fachada da bonita casa onde vive seu pai, a câmera em seguida percorre devagar a mesa do almoço, mostrando a fartura em que vivem e a importância das reuniões tradicionais familiares. Também sabemos que seu pai passa por problemas econômicos e não pode emprestar o dinheiro que Santiago lhe pede, dizendo que um funcionário seu estava fazendo sabotagem em sua empresa. É irônico que Santiago seja enfático ao dizer ao pai que é preciso desconfiar de todo mundo na empresa, sendo que uma de suas principais características é justamente a ingenuidade ao lidar com negócios, como veremos.

Em outra cena, Santiago aparece na obra em que trabalha com uma engenheira, apreensivo com a conversa que ela leva com um credor, onde pede compreensão pelo atraso no pagamento. Em seguida chega Duende, trazendo dois possíveis clientes, que estão chegando a Medellín e querem investir na cidade. Se mostram empolgados, querem fechar negócio o mais rápido possível, mas dizem a Santiago que estão com um pequeno problema de dinheiro que pode ser interado com mercadoria. Santiago mostra sua ingenuidade ao perguntar que tipo de mercadoria é, e eles respondem que se trata de cocaína, e são irônicos

ao completar que isso é o mais parecido com dinheiro que há no momento. Santiago pede desculpas e diz que não negocia com cocaína. Os homens ainda tentam convencê-lo, dizem que Duende pode se encarregar dessa parte. Mas Santiago pede a Duende que dispense os dois. A engenheira concorda com a atitude de Santiago, questionando que classe de gente era aquela que faz esse tipo de proposta. Santiago se mostra seguro com seus princípios de não negociar com drogas.

Na próxima cena, Santiago conversa com Duende sobre o ocorrido. Duende diz que não haveria problemas em trabalhar com eles, mas Santiago mostra que tem medo de se envolver em atividades ilegais. No diálogo, ele diz ao amigo que o admira por ser bem sucedido e ter liberdade para fazer o que quer, mas sequer desconfia que ele seja envolvido com o narcotráfico, como saberemos adiante. Combinam de sair juntos de noite, e Duende diz que vai lhe apresentar a Gerardo, uma pessoa que está fazendo muito dinheiro e quer construir.

O dinheiro também aparece como preocupação de Gerardo, quando ele é apresentado ao espectador. Logo após chegar à sua oficina de carros, entra em seu escritório e conversa com seu contador sobre o procedimento de lavagem de dinheiro. O contador explica que a própria gerente do banco é a responsável pelo processo, movimentando o dinheiro entre duas contas, até que se perca a pista de sua procedência. É o dinheiro de Gerardo que determina todo o seu círculo de relações pessoais. Nesse sentido, a caracterização de Gerardo feita pela narrativa segue o estereótipo conhecido do narcotraficante: ostenta seu dinheiro por meio de correntes e anéis de ouro, além das festas que promove, onde faz questão de se mostrar generoso e pagador de tudo. Fica nítido que a relação de poder que exerce sobre os outros se institui pelo dinheiro que possui, por um lado, e pelo medo que impõe quando se mostra contrariado, por outro lado.

O poder de Gerardo, quando legitimado pelo dinheiro, faz com que as pessoas sejam literalmente compradas por ele. Em uma festa, ele leva isso ao extremo, quando, de forma autoritária e com seu monte de dinheiro na mão novamente, manda parar a música, dizendo que quem chegar nadando ao outro lado da piscina ganhará o prêmio. Alegres e obedientes, quatro mulheres imediatamente ficam nuas e se jogam na água suja da piscina. A que chega em primeiro lugar aparece com um pouco de sangue escorrendo pela testa, e supomos que ela deve ter batido a cabeça ao se atirar, na sua ânsia em obedecer ao dono da festa. Mas todos estão rindo, inclusive ela, como se esse tipo de humilhação fosse parte do divertimento. Santiago observa tudo mantendo certa distância, como se não conseguisse participar de fato desse tipo de diversão.

Mas somente o dinheiro não justifica a dominação exercida por Gerardo. A Santiago ele coage mais por sua postura, na sua tentativa de se impor sobre o sócio. Na mesma festa, quando estão todos dançando em meio a mulheres sensuais, ele diz com bom humor para Santiago que ao patrão nunca se abandona, sugerindo que essas festas são a recompensa por trabalhar com ele. Em outra conversa, Gerardo mostra seu ressentimento de classe e assusta a Santiago, ao dizer que seu pai só ganhava restos no negócio de carros em que trabalhava com seu pai.

Se a família de Santiago é apresentada logo no início do filme, da família de Gerardo sabemos muito pouco. Ao contrário de Santiago, não tem esposa nem filho. Ele tem um irmão mais jovem, Alberto, e logo na primeira cena em que aparece, Gerardo fica nervoso com o irmão ao notar que ele esteve usando crack, dizendo que é a última vez que lhe dá uma chance. Agressivo, dá um tapa na cara do irmão e o insulta, e assim como seus funcionários, Alberto se mostra obediente e submisso a Gerardo. Gerardo dá dinheiro ao irmão em outra cena, e envia mais uma quantidade à mãe, da qual nada sabemos. Podemos apenas intuir que são de origem pobre, pelo comportamento de novo rico de Gerardo.

Gerardo também não teve oportunidade de estudo, e se por um lado reconhece a importância da educação para um posicionamento social mais elevado, como é o de Santiago, por outro lado seu discurso é o de que para ser bem sucedido nos negócios basta ser esperto, não estudado, como quando está falando para Santiago do dinheiro todo que ganha em seu negócio ilícito, frisando que para isso não estudou. Em outra cena, quando está apresentando seus dois guarda-costas, diz que um deles, Guido, é estudante de agronomia. Pelo diálogo, sabemos que o jovem estuda na mesma universidade em que Santiago se formou. Essa cena ilustra que várias camadas se submeteram ao narcotráfico naquele momento, executando as mais diversas funções, mostrando que participar do negócio ilegal era algo difundido e, de certo modo, aceitável. O próprio Santiago, a princípio contrário em trabalhar com “esse tipo de gente”, como disse sua amiga de trabalho, agora participa com naturalidade dos negócios de Gerardo.

A cena em que Santiago descobre que Gerardo trabalha com produção de cocaína também é importante no filme. Assim que fazem a sociedade, Santiago empresta a Gerardo um antigo caminhão seu para ajudar nas obras que iriam executar no estacionamento. O caminhão aparece todo sujo de barro, e Santiago pergunta ao funcionário que está lavando o veículo porque ele está assim. O funcionário explica que ele esteve na fazenda, onde é o trabalho, ou seja, onde é a produção. Só neste momento Santiago se dá conta de qual é o verdadeiro trabalho de Gerardo, e a câmera, em primeiro plano, focaliza a placa do caminhão

toda suja de lama, e conforme vai sendo lavada permite ler o nome do país. É uma metáfora óbvia para dizer que a Colômbia estava afundada no negócio sujo da cocaína.

Santiago imediatamente vai à procura de Gerardo, tirar satisfação do uso de seu caminhão para o transporte de droga. Gerardo, tranquilizando o sócio, diz que eles estão ganhando muito dinheiro com isso. Santiago diz que não tem nada a ver com isso, não quer saber de problemas. Mas Gerardo diz que tem um laboratório de produção, que tem tudo sob controle, dando mais detalhes do negócio e dizendo que Santiago vai ganhar muito dinheiro. Impressiona a Santiago mostrando um pouco da cocaína que produz. Santiago não demonstra mais seus princípios de não trabalhar com traficantes, e deixa que Gerardo faça a proposta de que se ele conseguir clientes, vai ganhar muito dinheiro. O abandono dos valores de Santiago é mostrado sem nenhum conflito por parte da narrativa. Nem sequer coloca a dúvida que poderia surgir para Santiago, e nesse sentido, o discurso de Gerardo domina a cena, anulando qualquer conflito que pudesse se passar pela cabeça de Santiago. Na próxima cena, Gerardo dá de presente ao irmão um carro caro diante de Santiago, para mostrar o quanto é rico e generoso.

Novamente, a narrativa trabalha a ideia dos artifícios usados como mecanismos de sedução para a entrada de Santiago no mundo do tráfico. No entanto, Santiago não aparece mais como outra pessoa depois que passa a participar conscientemente do negócio. Em seguida vai até a fazenda onde funciona o laboratório de Gerardo. Preocupada em mostrar como funciona a rede de empregos que giraram em torno do negócio de cocaína, a narrativa se encarrega de mostrar agora o lado da produção. Desde que chegam na fazenda, a hierarquia dos empregados vai se estabelecendo. Um homem armado vem abrir o portão, avisando aos outros pelo rádio que o patrão está ali. Sob a vigília de diversos homens armados, Gerardo, com orgulho, vai apresentando a fazenda a Santiago, dizendo onde estão os pomares e as plantações. No laboratório, vários homens aparecem trabalhando, mexendo com movimentos circulares líquidos que estão dentro de barris, como se estivessem cozinhando (“cozinha” é a gíria para os laboratórios de produção). Os funcionários se mostram animados com a presença do chefe. Por sua vez, Gerardo demonstra proximidade com eles. De bom humor, ele vai caminhando e perguntando a cada um como estão, colocando a conversa em dia. Diz em voz alta que eles devem agradecer a oportunidade de trabalho que têm com ele, que muitos gostariam de estar naquele lugar, frisando que na rua a situação anda bem difícil. Pelos detalhes que nos são mostrados nessa situação, podemos ver que a justificativa usada por Gerardo para que agradeçam o trabalho que lhes dá se faz pertinente, na medida em que essas pessoas parecem ser de origem humilde, o que fica evidente quando agradecem por estarem

ali, fazendo questão de chamar a Gerardo de patrão e até de patrãozinho. Quem está ali, com a mão na massa, como podemos ver, não participa dos grandes lucros do narcotráfico, se assemelham mais a trabalhadores comuns, mão-de-obra facilmente substituível. Se submetem ao patrão porque precisam do trabalho, que realmente foi uma oportunidade de emprego para as parcelas pobres da população. A narrativa reitera a naturalidade com que o narcotráfico foi sendo aceito pela sociedade, e principalmente, procura mostrar o clima familiar e de produção artesanal que prevalece ali. Não problematiza a justificativa para serem explorados, mesmo porque o narcotráfico aparece como boa alternativa econômica, usando da lógica da produção, o que é realçado pelos próximos enquadramentos, que nos mostram mais detalhes do processo, como os produtos químicos utilizados e a prensagem dos tijolos para a realização do produto final.

É importante observar que de acordo com o grau de hierarquia das pessoas que prestam serviço a Gerardo, o tratamento com o patrão vai mudando. Somente na produção temos essa proximidade que descrevemos. O mesmo não ocorre para os homens que fazem a segurança, por exemplo. Chamam a Gerardo de patrão, se mostram obedientes, mas o seu próprio cargo não permite o tipo de amizade que vemos na produção. E com relação ao seu contador e a Santiago, que é tratado por sócio, fica implícito que nunca agradeceriam a Gerardo a oportunidade de trabalho, e nem Gerardo coloca a relação nestes termos. Os que trabalham no escritório, na cidade, terão um tratamento diferenciado, sem no entanto deixarem de ser convertidos em funcionários de Gerardo, como podemos ver na cena do dia do pagamento, onde se faz uma longa fila de todos que vão receber, e Santiago está ali, esperando sua vez, além do irmão de Gerardo e o dono da fazenda alugada para o funcionamento do laboratório. A ideia é retratar que, como negócio, o narcotráfico se organizava como uma verdadeira empresa.

Mas o negócio do narcotráfico, apresentado como algo difundido pelos mais diversos setores sociais, não deixa de ser algo ilegal e que deve ser realizado na clandestinidade. O clima de segredo dos que participam da atividade aparece várias vezes no filme: quando Léo diz para Santiago com o que realmente está trabalhando, espera as esposas irem dormir, ou quando o velho dono da fazenda vem tirar satisfação com Gerardo, ele diz que está descontente, porque o combinado entre eles é que as atividades se realizariam de noite, e não em pleno dia, como estava ocorrendo. Ou quando Santiago finalmente descobre que Duende também trabalha com o narcotráfico, e Duende lhe diz que essas coisas devem ficar em segredo. Tudo isso para dizer que apesar do amplo envolvimento da sociedade com a atividade ilegal, tudo era feito por debaixo dos panos, valendo-se da corrupção das

instituições financeiras que contribuíam diretamente para a lavagem de dinheiro, ou da própria polícia, como veremos, que extorque e se aproveita da situação ao invés de atuar como repressora da prática ilegal.

A organização do narcotráfico é enfatizada pela narrativa, que procura mostrar os detalhes de todo o processo. Desde a linha de produção no laboratório que funciona na fazenda, onde vemos a fabricação da cocaína, passando pelo carregamento da mercadoria onde Santiago realizou a venda, até a cena que mostra o carregamento de uma avião, onde a mercadoria será provavelmente exportada. Duende é o responsável por esse carregamento, onde podemos ver um pequeno avião que pousa numa pista afastada da cidade. Podemos ver várias pessoas trabalhando de forma organizada e rápida, o que é admirado por Santiago, que fica impressionado e diz que todos são muito profissionais.

Esse aspecto de profissionalismo admirado por Santiago talvez justifique sua entrada para o mundo do tráfico, justamente por se apresentar com essa cara de negócio empresarial e lucrativo. E mais que isso, o narcotráfico é um tipo de negócio inserido na nova ordem do capitalismo global, com seus fluxos internacionais de dinheiro e mercadorias. Como observa Kantaris (2008), a lógica do mercado seguida pelo narcotráfico é levada à euforia, no sentido de desregulamentação e impunidade que acompanhou esse processo:

Es una lógica que se difundió por muchas de las estructuras sociales y políticas de la nación y que se vinculaba tanto con la globalización “negativa” (el crimen organizado, la desestabilización de las economías nacionales, el alza en el endeudamiento muchas veces por corrupción) como con el clima oficial de neoliberalismo internacional (la “apertura” económica, la privatización, la sustitución del estado por el mercado) (KANTARIS, 2008, snp).

A expressão “euforia do narcotráfico” aparece em diversas análises, para se referir justamente a esse estado de ânimo por parte da população que participava dos lucros da atividade. Para Suárez (2009), era consciente que esse dinheiro não duraria para sempre, e por isso a “euforia” de gastá-lo rapidamente, o que explica os luxos dos narcotraficantes. Além disso, por se tratar de um negócio paralelo, diversos empreendimentos que foram abertos com o dinheiro do narcotráfico faliram rapidamente, por não se sustentarem e não se adequarem à realidade econômica do país.

Como dissemos, a lógica empresarial do narcotráfico é ressaltada em *Sumas y restas*, o

que se expressa no grau de organização dos funcionários que trabalham para Gerardo. A hierarquia vai desde os que trabalham na produção, passando pelo seu contador, que faz parte da administração do dinheiro, até os funcionários que são seus guarda-costas. Além deles, temos também os sicários contratados por Gerardo para vingar a morte do irmão. Na cena em que Gerardo está organizando seus homens para isso, o fato de que seu guarda-costas universitário seja o escolhido como responsável para matar o assassino de Alberto é emblemático, mostrando como essa classe média se submeteu a trabalhar para o narcotráfico, não importa de que forma fosse. Os sicários contratados para realizar os acertos de contas são os que promovem a violência, que aparece aqui como intrínseca ao narcotráfico.

Sobre a relação entre o narcotráfico e a crise social mais ampla que estabelece a relação entre a juventude e a violência, podemos citar as próprias observações de Gaviria⁶⁷:

[...] los estudiosos no redujeron la aparición de los sicários al narcotráfico unicamente, sino que el narcotráfico era como un elemento que había precipitado algo que ya existía, algo que ya estaba ahí, la crisis de la familia, el Estado los había abandonado, era la caída de las industrias antioqueñas y colombianas, el colapso de la economía colombiana, la desaparición de la autoridad paternal, la relación estrecha al no estar el padre se crea una relación entre la madre y los hijos que pasa por el amor pero no por la ley. Los padres son sustituidos por unos personajes que son los patronos, que habían sustituido unos personajes anteriores digamos que eran los patronos, que era los dueños de las industrias de Medellín, los dueños de los latifundios, los dueños de la producción agrícola del campo, eran los patronos, que después caen y vienen nuevos patronos, que son los patronos del narcotráfico, es como si hubiera una serie de formaciones culturales al punto de llegar a que esos muchachos estaban viviendo una especie de cultura invertida, en donde aparecía un patrón que había desaparecido, un padre que había desaparecido, una ausencia de ley que había desaparecido, por los capos del narcotráfico que se hacen llamar patronos, y que son los que ponen a esa gente a trabajar. Trabajar era aceptar el patrono, y el dinero de los patronos era aceptado por ellos, y trabajar es matar, como hay quien dice que eso es una caricatura cultural, como una especie de farsa cultural, en donde los patronos ya son estos manes, en donde ellos son ya trabajadores de esos tipos, en donde hay unas oficinas, en donde ellos trabajan, o sea, aparentemente son las mismas palabras, pero que significan otras cosas muy distintas.

Ainda com relação à hierarquia, dissemos que a coerção de Gerardo para impor seu poder se vale de dois mecanismos. Por um lado, ele faz questão de se mostrar generoso a todo instante, diz que dá oportunidade de trabalho aos seus homens, distribui dinheiro, paga as

⁶⁷ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

festas. Esse mecanismo cria a obrigação de lealdade para com o patrão, e como observa Ruffinelli (2009), é o que converte seus funcionários em quase soldados. Com Santiago, porém, o tratamento é outro. Ele precisa falar a Santiago que deve prestar lealdade, dando as dicas de como deve se comportar para fazer parte de seu grupo, como quando lhe diz que “ao patrão não se abandona”.

Se o narcotráfico aparece com essa cara de empresa moderna e lucrativa, seguindo a lógica do mercado e do empreendedorismo que atrai a Santiago, por outro lado o sistema de máfia no qual se organiza não tem nada de moderno. A lealdade cobrada nos remete a elementos mais tradicionais de pertencimento ao grupo, o que não é entendido por Santiago, que sempre aparece deslocado do grupo, mesmo já fazendo parte dele. Neste sentido podemos usar a análise de Salazar (2002b), quando afirma que a hegemonia exercida pelo narcotráfico, com sua influência expansiva pela sociedade, apesar de apresentar uma cara moderna, como a ilusão do consumo, levou a sociedade mais ao passado que ao futuro.

Procurando traços para definir a subcultura emergente do narcotráfico, o autor afirma que nos narcotraficantes se conjugaram diversas tradições e estilos de vida, incorporando a cultura do campo de fortes sentidos religiosos, a cultura popular urbana e a cultura do consumo capitalista:

Es una cultura que se gestó a lo largo de varias décadas en las periferias sociales. La cultura emergente, con sus lógicas de religiosidad, justicia y clientelismo, ha brotado desde los territorios de la premodernidad, con un sistema de valores que le fue funcional para insertarse primero en las zonas populares y luego en los diversos sectores sociales. Los narcos acompañan el favorecimiento de los humildes con el derroche de dinero y de fuerza, el consumo fastuoso y la ritualidad religiosa, mecanismos que suelen ser utilizados para la reafirmación personal y colectiva de quienes vienen del mundo de los excluidos (SALAZAR, 2002b, p. 118).

Na análise do autor, o dinheiro e o poder só tem sentido se forem exibidos, e mesmo que a princípio a elite desprezasse a abundância e o exagero dos narcotraficantes, no fim a sociedade econômica, política, militar e religiosa acabou sendo seduzida. O narcotráfico é ilegal (o que talvez pudesse levar a práticas de ruptura), mas é ao mesmo tempo conservador das instituições tradicionais da sociedade colombiana, que valorizam a figura da mãe, a família, a religiosidade e a vingança, por exemplo. A valorização da tradição pode ser expressa nos símbolos rurais usados pelos narcotraficantes, como o cavalo, o chapéu (que

Gerardo usa) e a música *ranchera*⁶⁸ (que também aparece no filme). O autor nos lembra que esse processo de emergência da cultura do narcotráfico se deu primeiro nos setores populares, para depois se expandir para outros estratos sociais.

Santiago é o exemplo de quem se deixou seduzir pelo dinheiro, mas não soube dar importância a esse lado mais tradicional da máfia, que preza pela lealdade ao chefe. O estopim desse desajuste de Santiago ocorre quando ele não comparece ao enterro do irmão de Gerardo. Conforme observa Suárez (2009, p. 188), é neste momento que cai a comunicação que aparentemente havia diminuído a distância entre Gerardo e Santiago:

La carnavalesca celebración del funeral del hermano de Cardona, compartida entre “traquetos”, sicarios y “pistolocos”, es una oportunidad para ratificar lealtades y pertenencias. La imposibilidad de Restrepo de entenderlo y las diferencias en la concepción de comunidad determinan el giro dramático y el desenlace de *Sumas y restas*.

Santiago havia sido abandonado pela esposa. Após realizar sua primeira venda para Gerardo, ele volta pra sua casa e não encontra ninguém. Paralelamente, a narrativa nos leva à cena que desencadeia na morte de Alberto, irmão de Gerardo. Ele estava com a esposa e seu bebê no carro dado por Gerardo. Ao parar o carro, bate sem querer em uma moto e não pede desculpas ao dono. Sai do local sob ameaças do dono da moto e seus amigos. Na sequência, já dentro do carro, vemos sua esposa assustada com a discussão. O carro começa a perder velocidade, descobrem que o pneu estava furado, e Alberto sai do carro. Enquanto isso, chegam em quatro motos os homens com os quais havia discutido, e de forma rápida, atiram nele e o matam diante da esposa e da filha.

A câmera nos leva novamente para Santiago. Ele está se reconciliando com a esposa e recebe um telefonema informando a morte de Alberto. Recebe o aviso de que Gerardo espera que todos o acompanhem no funeral. Santiago inventa uma desculpa, diz que está em uma reunião no banco e não poderá comparecer, mas que depois aparece. O funcionário ainda avisa uma última vez que a situação é delicada e que o esperará. Mas conversa com a esposa e decide não ir, a Santiago parece que não poderá ajudar em nada mesmo. Não entende a solidariedade que deve ser dada a Gerardo neste momento.

Após o enterro, Santiago chega à oficina de Gerardo, e ninguém lhe dirige a palavra. Gerardo chega para dar ordens aos funcionários, e também não cumprimenta Santiago.

⁶⁸ A música *ranchera*, de origem mexicana e rural, é muito popularizada na Colômbia.

Gerardo diz para os funcionários que quer um banho de sangue para vingar a morte de seu irmão. Santiago se aproxima e lhe pede desculpas por não ter acompanhado o enterro. A câmera focaliza o rosto de Gerardo, vemos que está com raiva, e a música é de suspense. Ele não deixa Santiago terminar de falar e lhe vira as costas, e os funcionários fazem o mesmo.

As cenas seguintes mostram os homens de Gerardo armados realizando a vingança pela morte de Alberto. A violência é retratada de maneira sutil, de forma rápida, e não aparece espetacularizada, não vemos sangue, por exemplo. O que diferencia a representação da violência neste filme em relação aos outros de Gaviria é o maior tratamento dado ao som, que destaca o barulho dos tiros e a gritaria das pessoas.

Caminhando para o final do filme, vemos Santiago em sua fazenda, após os problemas que teve com a mercadoria que havia vendido para Gerardo. A câmera nos mostra Santiago observando sua produção de café, quando ele recebe o aviso de que Gerardo o chama, o que desencadeará em seu sequestro. Conforme nos mostra Suárez (2009), é significativo que o café apareça na cena em que Santiago está de retiro para tentar escapar do narcotráfico. Assim como o gado que aparecerá no final do filme, o café e a atividade pecuária são as bases da economia tradicional antioqueña, e na análise da autora aparecem no filme ironicamente como momento de salvação para o narcotráfico.

Santiago vai ao encontro de Gerardo, que está em uma sauna, bêbado. Ele explica que seu laboratório foi descoberto pela polícia, e que precisará da ajuda de Santiago para resolver o assunto, porque ele é arrumado, bonito e estudado. Santiago diz que não é a pessoa mais indicada para isso. Autoritário, Gerardo diz que ele vai, e chama um funcionário para que leve Santiago, sem opção de escolha. Santiago é levado a uma lanchonete, onde dois homens o estão esperando, com o dono da fazenda onde funcionava o laboratório. Ao sentar na mesa, mostram seus crachás e se identificam como policiais da divisão de narcóticos. Querem o dinheiro que supõem ser de Santiago, dizem que ele deve repartir o que ganhava com o laboratório. Santiago tenta se explicar, mas não acreditam nele. Com mais dois outros homens armados, são levados para dentro de um carro. A câmera assume o ponto de vista dos reféns, que após serem agredidos, vai dissolvendo novamente a imagem, para fazer a transição para o próximo plano.

De noite, podemos ver Santiago e o velho saindo do carro, encapuzados para não verem onde estão. São levados a pontapés para dentro de uma casa, em lugar que parece ser fora da cidade. O sequestro já havia aparecido no início do filme, quando Paula, a esposa de Santiago, é convidada por uma amiga a uma missa para um vizinho sequestrado, talvez pela guerrilha, como ouvimos no diálogo entre elas. É uma referência ao fato de que os sequestros

estava ocorrendo no país.

O filme procurar mostrar os detalhes do sequestro de Santiago. Além da violência física e psicológica a qual é submetido, vemos também os detalhes do cativeiro, que fica no porão da casa. Logo que Santiago entra na casa e está sendo ameaçado, podemos ver rapidamente uma criança, que olha os reféns, e logo é retirada dali por um adulto. É um detalhe para mostrar que famílias comuns participavam desse tipo de atividade, fornecendo suas casas para que fossem cativeiros e não se levantasse suspeita. No outro dia, essa família é mostrada do lado de fora da casa, a criança está pegando frutos de uma árvore no quintal, fazendo contraste com o local lúgubre onde estão os reféns em seu cativeiro escuro e cheio de grades. O sequestro aparece aqui como outro tipo de violência ligada ao narcotráfico.

Santiago é libertado após sua esposa pagar o resgate. Ele fica sabendo que vários amigos contribuíram com o pagamento, além de seu pai. E logo temos a cena em que ele procura a Gerardo para executar seu plano de vingança. Gerardo está almoçando em um restaurante quando Santiago chega e pergunta se ele não sabe que foi sequestrado. Gerardo continua comendo, não olha para Santiago. Mas ele continua falando, diz que só quer seu caminhão de volta e saber como ele poderá pagar o resto do dinheiro que lhe deve. Gerardo fica irritado e bate na mesa. Diz que não lhe deve dinheiro nenhum, que ao contrário, perdeu dinheiro arrumando o caminhão, é cínico ao dizer que o caminhão ficava parado dia e noite em seu estacionamento, além de que ele trabalhava duro enquanto Santiago ficava de festa. Calmo, Santiago concorda, diz que não tem problema. Mas Gerardo fica de pé e exaltado diz que o caminhão é dele, porque ele o arrumou e gastou dinheiro com isso. Santiago continua sentado, diz que importante é que eles fiquem em paz, sem nenhuma pendência. Grossoeiro, Gerardo diz que o que ele faz ali então, que vá embora e boa sorte, a sociedade entre eles está desfeita e pronto. Santiago se retira do local, enquanto Gerardo continua comendo. Conforme Santiago se afasta do estabelecimento, seus sicários se encarregam de matar o segurança de Gerardo, do lado de fora do restaurante, e a Gerardo, em sua mesa, em uma cena carregada de ação e violência, com um ritmo digno do cinema comercial. Há destaque para o barulho dos tiros e gritaria, enquanto Santiago acelera o passo e se afasta. A câmera nos mostra Gerardo no chão morrendo, em meios aos cacos dos pratos e muito sangue. Santiago entra em um taxi e pede que o leve ao bairro Poblado. Vale observar que El Poblado é o bairro mais rico de Medellín. Parece significativo que para finalizar o filme Santiago confirme de onde vem e para onde retorna.

O enredo parece retomar a ideia das perdas de Santiago: de seus valores, de sua família, de seus bens e também da sua dignidade. Mesmo que se vingue, é clara a ideia de que

ele não voltará a ser como antes depois de sua rápida e fracassada experiência no mundo do narcotráfico. O olhar transmitido pela narrativa é o olhar da classe média sobre o assunto. Por isso o protagonista aqui é Santiago, e não Gerardo, embora este último tenha um destaque maior na narrativa⁶⁹. Gerardo é uma pessoa de bom humor, expansiva, fala alto, é empolgado, além de mostrar todo o poder que exerce sobre outras pessoas. Santiago, por sua vez, é calado, tímido, educado e comedido em suas atitudes. Mas Santiago não é pintado apenas como uma vítima inocente. Mesmo que se mostre ingênuo durante a narrativa, ele promove sua vingança, o que evita a dicotomia entre bons e maus, trazendo uma maior complexidade à sua personagem.

No entanto, quando a narrativa assume o ponto de vista de Santiago, notamos que há um olhar de exterioridade ao mundo que pretende representar. Por isso a ideia das diferenças como inconciliáveis desde o início é retomada a cada instante. A aproximação feita sobretudo por meio do dinheiro foi só aparência, nenhum ganho foi efetivo. Santiago sequer iniciou seu projeto, o que também pode ser interpretado como metáfora.

Duende, que também é membro da classe média alta, como Santiago, só consegue se manter no narcotráfico porque se submete a todas suas regras. Isso fica evidente quando ele está no enterro e começa a disparar e a gritar, mostrando seus laços de lealdade para com o patrão. Santiago não se submete a ser parte do exército de Gerardo, não entende os códigos, desde as dicas mais explícitas que são dadas (“ao patrão não se abandona”, como lhe diz Gerardo), até quando lhe pedem que compareça ao enterro de Alberto porque a situação é complicada. Santiago não se sente parte do grupo, e como é construída a narrativa, nunca poderia se sentir parte daquele mundo que vai adentrando de forma desconfortável.

Talvez um olhar que se afaste um pouco dessa exterioridade que representa a ideia de que a sociedade só teve a perder com o narcotráfico seja quando a narrativa nos mostra as relações sociais estabelecidas na linha de produção. Mesmo mostrando que há muita submissão aos chefes do tráfico, a visão passada ao espectador é que para aquelas pessoas, o negócio da droga foi uma oportunidade de trabalho, independente do discurso feito por Gerardo nesse sentido. Em outra cena, temos outro acontecimento que nos mostra isso: quando Alberto, o irmão de Gerardo, está na rua em seu carro, um jovem, que aparenta ser marginal, *pistoloco*, vem pedir que ele fale com seu irmão para que lhe dê emprego. É um pedido de alguém que está na rua, desempregado, para quem o trabalho no narcotráfico é uma

⁶⁹ Não podemos deixar de notar o grande destaque da atuação, onde o ator que interpreta a Gerardo, que é escritor de literatura marginal na vida real, teve quatro irmãos mortos pelo envolvimento no mundo do crime (Cf. Tellez, 2009).

oportunidade para sair daquela condição, ainda mais quando vê o carro como produto de todo o dinheiro que estava girando em torno do negócio.

A ideia de que o narcotráfico permite ser alguém na vida é encarnada muito bem na figura de Gerardo. Ele é o novo rico, bem sucedido, poderoso, o que seria impossível se não tivesse a oportunidade de se envolver no negócio ilícito. Representa o sujeito subalterno que “cobra presença ativa no mundo”, para citar a expressão de Herlinhaus (*apud* Suárez, 2009, p. 187 – tradução nossa) ao analisar a existência de personagens marginais em narrativas literárias e fílmicas. Assim como a juventude de *pistolocos* representada em *Rodrigo D*, é pelo mundo do crime que Gerardo encontra maneira de se fazer existir, de ser protagonista em alguma coisa. Neste sentido, não é à toa que sua figura se sobressaia diante da figura do protagonista. Mas com sua morte, a narrativa retorna ao olhar inicial, onde nada se teve a ganhar. Dentro da lógica de que o narcotráfico só trouxe perdas para a sociedade, a narrativa se encarrega de mostrar que Gerardo não pode continuar existindo.

E neste ponto podemos pensar que há uma sugestão implícita na narrativa. Apesar de Santiago perder, suas perdas não são as mesmas que as sofridas por Gerardo, que paga com a vida. Ou seja, está implícito que a classe dominante prevalece, pois Santiago se livra do sequestro, pois tem sua família e seus amigos que o ajudam. Podemos intuir também que ele provavelmente nem será condenado por ter matado a Gerardo. Assim sendo, Gaviria sugere que a classe dominante está envolvida com a situação do narcotráfico colombiano e só não é mais ativa para mudar o rumo das coisas porque quem morre, efetivamente, são os pobres.

Como já citamos no início de nossa análise, a narrativa de *Sumas y restas* é linear, segue um modelo clássico, mesmo que haja alguns elementos da imagem que são trabalhados de forma diferencial, como a granulação da imagem como metáfora da dissolução. O esquema que prevalece nesse filme é mais tradicional: temos boa iluminação, boa montagem e encadeamento das imagens, e o destaque para o som, que dá um ritmo de ação não observado nas outras produções. Todas essas características dão um tom mais comercial a este último filme do diretor⁷⁰.

A forma da narrativa também não permite um trabalho mais detalhado de alguns conflitos que são colocados para as personagens. Por exemplo, se Santiago era tão convicto em não fazer negócio com narcotraficantes, por que é seduzido tão facilmente? Por que seus valores não entram aqui em contradição? Além disso, se há alguma pista de que o narcotráfico

⁷⁰ Talvez esse esquema mais comercial explique o fato desse filme ter tido uma melhor recepção por parte do público. Além disso, o fato de não focalizar as classes marginalizadas não gerou a polêmica observada nos outros dois longa-metragens do diretor.

não significou só perdas, a narrativa procura deixar de lado essa ambiguidade, apresentando de forma rápida e superficial o que poderia ser o outro lado do negócio.

Por fim, a questão da representação da violência fecha aqui nossa análise. A cena da morte de Gerardo é impossível de imaginar nos outros dois filmes do diretor. A própria ideia de que Gerardo merece morrer se distancia muito das outras narrativas, lembrando que nelas os protagonistas têm finais trágicos, menos Santiago. Isso se alinha ao estilo mais comercial que tem esse último filme, diferenciando-o dos demais. No entanto, não devemos nos esquecer que Santiago também não encarna a figura do bom moço ou da vítima inocente: assim como Gerardo, ele manda matar, se tornando um assassino. E nesse ponto, a narrativa retoma o que foi trabalhado nos dois filmes anteriores: não existem bons ou maus no cinema de Gaviria, onde o justo sempre vence. Isso representa uma distância bem marcada com o cinema comercial habituado a trabalhar com maniqueísmos.

A representação da violência aqui vem completar o quadro de violência urbana que é tematizado nos três filmes de Gaviria. Em *Rodrigo D*, a violência juvenil também é reflexo do narcotráfico. Mas ela aparece dissociada dele, já que o narcotráfico não pode ser observado em nenhum momento do filme. Como parte do cotidiano dos jovens, a relação com a violência aparece em duas dimensões: eles serão protagonistas dela, mas, principalmente, serão vítimas da forma violenta como a marginalização se impõe sobre a vida deles. Em *La vendedora*, a violência também não aparece relacionada ao narcotráfico, mesmo que apareça a representação de alguns traficantes (limitados aos espaços marginais) e seu sistema de hierarquia. Mas o foco desse filme é o modo de vida das crianças nas ruas, o que aparece como resultado da violência que sofriam em casa. E uma vez nas ruas, estarão submetidas à pobreza, exclusão social e, novamente, à violência – tanto a que sofrem como a que praticam. Em *Sumas y restas*, mesmo que a representação da violência apareça de forma mais destacada, o filme procura mostrar como ela se relaciona no narcotráfico em vários níveis, desde o sequestro, que é uma forma de relação indireta, até o uso de sicários, que promovem a violência como parte do funcionamento do negócio.

PARTE III – CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A PROPOSTA REALISTA DE GAVIRIA

5 DA TRADIÇÃO POLÍTICA DO *NUEVO CINE* AO CINEMA PERIFÉRICO CONTEMPORÂNEO

Para pensarmos a proposta realista do trabalho de Gaviria, apresentaremos primeiramente sua relação com o movimento do *Nuevo Cine* dos anos 60, quando foi inaugurada a cinematografia realista no cinema latino-americano, procurando diferenciar de forma mais pontual o que o distinguiria dessa tradição. Em seguida, apresentaremos algumas discussões levantadas por diversos críticos sobre o cinema de Gaviria, bem como sobre a produção cinematográfica contemporânea, procurando destacar as questões teóricas que ampararam a análise dos filmes.

Para Jáuregui e Suárez (2002), em Gaviria existe uma grande dívida formal com os documentários latino-americanos dos anos 50, com o movimento do *Nuevo Cine* latino-americano, bem como para com o neo-realismo italiano e sua reformulação no México pelo cineasta espanhol Luís Buñuel, como no filme *Los olvidados* (México, 1950). Com relação a Buñuel, os autores afirmam que Gaviria segue alguns de seus procedimentos, como tentar representar um olhar a partir da visão de mundo das crianças marginalizadas, além da intenção de despojar o cinema de nacionalismos ou representações sentimentalistas da delinquência e de romantizações estéticas ou políticas de setores marginais.

O próprio diretor nos fala sobre como *Los olvidados* de Buñuel é uma referência em seu trabalho⁷¹:

[...] hay como una belleza, hay como un sentido trágico de la vida que tiene Buñuel en *Los olvidados* que es la única manera de recoger las experiencias vitales que serían basura para uno. Tu le pregunta a un niño de la calle que está vendiendo en el semáforo, le pregunta por el relato de su vida, y te va a sobrecoger de lo cruel, de lo triste, del abandono, la cantidad de experiencias que ha vivido, que son tantas, tantas, que uno dice es que esa vida es un basurero, que no significa nada, y lo que hace Buñuel es recoger con esa sensación de tragedia de una manera tan hermosa, escoge una vida que aparentemente es un despojo y la rescata, es lo que uno tiene que hacer, cualquier vida de cualquier persona. Esos niños que a cada rato conversa con ellos y se da cuenta que están al borde de todo, hay que rescatar a esa vida, aunque tenga que hacer una película.

⁷¹ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

Jáuregui e Suárez (2002) ainda observam que, assim como em *Los olvidados*, os filmes de Gaviria não foram bem recebidos pelo público, recebendo inclusive a crítica de que poderiam ser enquadrados como *pornomiséria*, como uma espécie de interesse mórbido pela indigência. Esse tipo de crítica entende que os filmes do diretor estariam exportando uma imagem deteriorada do país, e seguindo a análise dos autores, há por trás disso uma concepção limitada de que o cinema produzido nos países subdesenvolvidos é visto como uma espécie de alegoria nacional.

Gaviria também segue a tradição de um cinema neo-realista acolhida pelos diretores do *Nuevo Cine* latino-americano. Sobre a influência do movimento, o diretor explica⁷²:

Nosotros todos venimos de esas películas que se llaman películas fundacionales del *Nuevo Cine* latinoamericano, que son las películas de Miguel Littin, [...] de Birri, de Glauber Rocha, Pereira dos Santos. Todas esas películas fundan una realidad, todo ese cine que viene del neorrealismo italiano, muchas de esas personas estudiaron en Cinecittà, el mismo García Márquez también fue a estudiar en Roma, además que el quería ser un director, sus primeros libros son muy neorrealistas, como *El coronel no tiene quien lo escriba*, el quiso escribir una novela como *El ladrón de bicicletas...* hubo un momento en donde todo iba a que la revolución era inevitable, esas películas apuntaban a que había una necesidad de una revolución, como la película de Sanjinés, *La sangre del cóndor*. [...] Yo creo que todo eso cine es una influencia, esos padres del *Nuevo Cine* latinoamericano fundan una propuesta, que todos los cineastas latino americanos hemos cogido en un momento dado, que ya ha cambiado, pero yo hago parte, soy como una ola de esas propuestas del *Nuevo Cine* latinoamericano, yo quería hacer una película social....

Seguindo a análise de Jáuregui e Suárez (2002), os autores apontam o diálogo entre o trabalho de Gaviria com o próprio cinema colombiano inserido nesta tradição fílmica. O documental *Chircales* (Colômbia, 1972), de Marta Rodriguez e Jorge Silva, pode ser caracterizado pela vontade de se fazer um cinema realista de denúncia social com participação popular, ao documentar a vida da população nos arredores de Bogotá que trabalhava na produção de tijolos. E o filme *Gamín* (Colômbia, 1977), de Ciro Durán, também apresenta algumas dessas preocupações, ao acompanhar um grupo de meninos de rua em Bogotá que viviam da reciclagem de lixo.

Ao mesmo tempo, no trabalho de Gaviria também podem ser encontrados aspectos que o distinguem desta tradição do *Nuevo Cine*. Distanciando o trabalho do cineasta

⁷² Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

colombiano de algumas premissas políticas e propostas de liberação e representação popular dos anos 60 e 70, os autores afirmam que nos filmes de Gaviria não estão explícitos os antagonismos entre a burguesia e o proletariado, entre o opressor e o oprimido, entre o imperialismo norte-americano e a cultura nacional, como apareciam frequentemente nas produções do *Nuevo Cine*.

Neste sentido, podemos tomar as reflexões levantadas por Prysthon (2010, p.88) sobre as produções do cinema contemporâneo dos países subdesenvolvidos. Mesmo que retome alguns aspectos do Terceiro Cinema, o foco periférico e subalterno que ressurge nas produções atuais demanda novas categorias de análise, diferentes daquelas dos anos 60, pois “o cinema periférico contemporâneo estaria atualizando o discurso do terceiromundismo (ou seja, uma maneira pós-moderna de falar da subalternidade, do periférico) retirando dele o tom politicamente engajado explícito, a ‘estética da fome’ e a técnica propositadamente limitada”.

Para Jáuregui e Suárez (2002), as preocupações do *Nuevo Cine* aparecem dentro de uma agenda combativa e revolucionária, com temas ligados à tomada de consciência e a mobilização das massas, para fazer uma crítica política da história. Já em Gaviria, a preocupação é registrar a história de indivíduos que estão prestes a desaparecer, ou seja, aparece uma preocupação pela história que se centra na vida cotidiana dessas pessoas:

Los actores naturales [...] expresan una rebeldía amorfa sin una agenda específica ni coherente. Al narrar sus vivencias personales, estos actores no aspiran a posicionarse en un papel conspicuo, ni a asumir la voz de la colectividad o a enunciarla políticamente o abanderar un movimiento de resistencia social o de protesta como los del *Nuevo Cine Latinoamericano*; el acto de representación apenas desafía la borradora, el olvido. (JÁUREGUI E SUÁREZ, 2002, p. 375)

Na análise de Duno-Gottberg (2003), as principais coincidências entre o cinema de Gaviria e o *Nuevo Cine* são o desejo de mobilizar a consciência do espectador, a intenção de incorporar um imaginário e um sujeito social relegado pelos processos de exploração (neocolonial e global) e a intenção de um cinema realista. Gaviria seguiria assim o propósito de se fazer um cinema realista e popular, seguindo as aspirações do cinema latino-americano dos anos 60 e 70. Mas a proposta principal do cineasta marca importantes transformações em relação à tradição instaurada no movimento do *Nuevo Cine*.

Deste modo, realismo e compromisso popular se unem, com a função de mobilizar politicamente a audiência, e a obra de Gaviria faz com que o espectador olhe para zonas não

cartografadas do desenho urbano da Colômbia. Estes aspectos também estavam presentes no *Nuevo Cine*, mas o fato dos atores participarem da elaboração do roteiro é um aspecto diferencial nas produções atuais, pois faz com que os sujeitos deformados pela violência do aparelho estatal e pela violência da delinquência se tornem visíveis por meio de suas próprias intervenções. Neste sentido, prossegue o autor, o cinema de Gaviria partiria de uma posição diferente da do *Nuevo Cine*, onde estavam implícitas as ideias do intelectual e de uma vanguarda que julgaria e orientaria os despossuídos, onde a vanguarda cinematográfica corresponderia também a uma vanguarda política.

No trabalho do cineasta colombiano, há um outro compromisso com o povo e o popular, lembrando que estas noções são recorrentes nos discursos liberais latino-americanos, que perseguem formas controladas de inclusão social. Para Gaviria, o subalterno é entendido como “aquele 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 do cineasta seria feito a partir de um diálogo, de um pacto com aqueles que são silenciados e apagados, permitindo ao sujeito marginalizado que se expresse de seu lugar.

Para Jáuregui e Suárez (2002), quando os atores não-profissionais narram suas experiências pessoais, os sujeitos marginalizados não assumem a voz de uma coletividade política e não explicitam qualquer tipo de movimento de resistência social ou protesto, como no *Nuevo Cine*. No entanto, o ato de representação traz para as telas o caráter deste cinema político, onde tanto o cineasta como os sujeitos marginalizados se tornam o que os autores denominam como narradores sociais. A posição de Gaviria seria, assim, mais despretensiosa e mais modesta diante do processo de criação e, com isso, diante dos processos políticos e sociais, se compararmos ao cinema político do *Nuevo Cine*, marcado, de certo modo, por uma postura populista e um paternalismo revolucionário, como aponta Duno-Gottberg (2003).

Em seu artigo *Víctor Gaviria y las huellas de lo real*, Duno-Gottberg (2003) apresenta o que denomina como intenção realista no trabalho do diretor, destacando sua posição em relação ao cinema e sua representação do real, bem como seu engajamento político e social: “Hago cine como una experiencia de conocimiento de mi tiempo, de mi ciudad, de la gente con la que vivo, y porque me apasiona la realidad, aunque la realidad se muestre violenta e incomprensible, y aunque sea – ante todo – ocultamiento”. (GAVIRIA *apud* DUNO-GOTTBERG, 2003, p. 7).

Na análise do autor, o que o próprio Gaviria denomina como *intenção realista* decorre de um compromisso ético com a produção de um espaço social, possibilitando um diálogo com os jovens marginalizados. Deste modo, os sujeitos subalternos articulam seu próprio

discurso, revelando traços daquilo que, por ser “irrepresentável”, decorreria de apenas uma “pista” ou “vestígio” do real⁷³. O autor destaca a concepção de realidade para Gaviria, entendida 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, mesmo o cinema, por mais que este consiga reproduzir imagens, sons e movimentos.

Neste sentido, é usado o termo *huellas* do real. Estes sinais ou vestígios trazem a possibilidade de instâncias discursivas que permitem uma abertura de sentidos, no caso, dos sujeitos marginalizados em sua condição traumática e muitas vezes incompreensíveis. Esta forma de irrupção do real aparece na obra de Gaviria quando coloca os sujeitos marginalizados na posição de narradores sociais, conseguindo trazer para as telas essa “opacidade” dos meninos e meninas de rua e dos jovens marginalizados, excluídos e violentados. O testemunho das experiências destes sujeitos, segue Duno-Gottberg (2003), conteria uma espécie de vazio, o que significaria uma impossibilidade de representar sua situação. 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.

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 marginalizados que participam da construção do roteiro do filme, tanto como informantes como na qualidade de atores naturais. Porém, o gênero dos filmes não deve ser confundido com o gênero testemunhal, pois as obras se apresentam e se assumem explicitamente como ficção, e não como edição de narrativas verídicas. Para Gaviria, as histórias não são simulacros da realidade, pois quando trazidas pelos sujeitos marginais são re-narradas como ficção e mediatizadas cinematograficamente.

Na análise de Duno-Gottberg (2003), 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.

A participação de atores não-profissionais e a elaboração coletiva do roteiro respondem à “intenção realista”, distanciando-se de qualquer pretensão de objetividade ou reprodução do real. A “ética da representação” impõe o compromisso de levar à tela experiências que resultam às vezes incompreensíveis e violentas, mas, sobretudo,

⁷³ *Huella* pode ser traduzido como pista, vestígio, sinal, pegada.

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, ainda segundo o autor.

O alcance político da obra do cineasta, seguindo a análise, seria determinado portanto pela própria prática cinematográfica, na 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, o espectador fica deslocando diante do que é representado. A diferença parece, assim, irredutível, fazendo com que a narrativa surgida da margem seja assimilada de forma incômoda pelo espectador.

Seguindo a ideia da ruptura que o cinema de Gaviria representa frente aos discursos dominantes, Jáuregui e Suárez (2002) afirmam que as obras do cineasta são inovadoras no que diz respeito ao modo como lidam com a alteridade, opondo-se aos 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.

Os autores nos lembram da frequência de notícias de operações de limpeza social, como os assassinatos dos meninos de rua e jovens delinquentes nas favelas e bairros marginais, que acompanharam, desde os anos 80, a intensificação do processo de avanço do capitalismo global na América Latina, com a acentuação da pobreza, a exclusão dos espaços marginais e o aumento da criminalidade urbana. Nos discursos sobre a modernidade periférica, seguem os autores, reaparece a imagem da cidade “contaminada” pelos sujeitos marginais e *descartáveis*, atribuindo um termo que se encaixa no contexto do capitalismo tardio e da sociedade de consumo de massas. O consumismo se relacionaria com as periferias globais, criando uma situação de *humanidade descartável*. A descartabilidade dos sujeitos marginais seguiria assim a lógica de um desprezo por aqueles que, por não consumirem, não teriam formadas suas identidades, o que justificaria a indiferença da sociedade diante das mortes corriqueiras destas pessoas.

De acordo com os autores, a marginalidade e a violência das cidades aparecem no cenário artístico da Colômbia desde fins dos anos 80, como uma espécie de interesse antropológico pelo *outro*, por esta alteridade dentro do espaço urbano. A vida das *comunas* e das zonas marginais de Medellín passa a ser objeto de interesse de romancistas, escritores, críticos e cineastas. Interesse também dos “violentólogos”, como ficaram conhecidos os estudiosos sobre o tema da violência no país, como antropólogos, sociólogos e comunicadores

sociais, lembrando aqui que na Colômbia a violência é um assunto central.

Dentro dessas produções, os autores problematizam obras de gênero testemunhal usada por certos setores acadêmicos como “artefato cultural expiatório” ou como forma de redenção política, ou seja, como forma de aliança política com os setores populares e subalternos, que representaria uma possibilidade de resistência. A crítica recai ao fato de que a voz desses sujeitos só é trazida à tona depois de feita a aliança, numa espécie de “concessão” dessa narrativa pretensamente democrática e igualitária. Para os autores, há aí uma postura paternalista letrado-acadêmica que passa por formas hegemônicas de representação e produção cultural. Além disso, essas narrativas pressupõem que o sujeito marginal tem uma agenda revolucionária, que só aparecerá se o testemunho for colocado como possibilidade para a expressão desse sujeito. A aliança seria um movimento de “descida” ao subalterno, para depois elevá-lo, dando-lhe uma voz e tornando-o audível, em um processo de “tradução cultural”.

Ainda seguindo a análise de Jáuregui e Suárez (2002), o trabalho de Gaviria aparece como uma ruptura com essa produção cultural sobre a marginalidade e a violência na Colômbia, pois em seus filmes se assume a ininteligibilidade dessa representação, opondo-se a um processo de tradução cultural. Os sujeitos e espaços marginais são apresentados sem concessões para o espectador, seguindo a concepção do cineasta sobre a realidade e sua ininteligibilidade imanente.

Tomando as reflexões sobre a representação do real em Baudrillard, os autores dizem que a indiferença do mundo não permite que o real possa ser representado por imagens:

La disolución de lo real sucede en la pura imagen sin referencialidad en la que la distinción entre la representación y la “realidad” se desdibuja y sólo queda el simulacro (Baudrillard, *Selected Writings* 170). “En un mundo dirigido a la indiferencia, el arte no puede más que contribuir a esta indiferencia: girar en torno al vacío de la imagen” (Baudrillard, “Duelo” en *Illusion, désillusion esthétique*). No es sencillamente que detrás de cada imagen *algo* haya desaparecido, sino que “la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido”. Así ocurre, precisamente, en buena parte de la producción cultural reciente sobre la violencia de las comunas de Medellín. (JÁUREGUI E SUÁREZ, 2002, p. 373).

Os autores também examinam o trabalho de Gaviria em relação a outras produções sobre a violência que trazem para debate a questão dos corpos descartáveis e da

marginalização econômica e linguística do mundo cultural das periferias de Medellín⁷⁴. Nessas obras, há um processo claro de distanciamento e tradução cultural das periferias, lembrando que a cidade sempre aparece dividida entre o centro, de onde se enuncia o narrador, e os bairros periféricos, que invadem a cidade central. Nessas obras, há um olhar que ora serve para justificar a violência contra os habitantes dos espaços marginais, ora justifica o consumo de seus corpos, em uma relação ambígua de repulsão e atração erótica pela figura dos sicários.

Deste modo, marca-se uma distância com o trabalho de Gaviria, com suas concepções sobre a cidade, as periferias marginalizadas e seus habitantes. É importante destacar a crítica de Gaviria, presente no artigo de Jáuregui e Suárez (2002), à ideia de uma humanidade “descartável”, pois para o cineasta estes sujeitos criam suas próprias formas de subsistência e não mendigam nem esperam nada do resto da sociedade. Em seus filmes, Gaviria não busca solucionar o problema da marginalidade, pois não pretende que seja uma forma de “reabilitação social”, e isso foi alvo de muitas críticas a seu trabalho. Contudo, para Gaviria, a educação ocorre durante a produção, envolvendo ambos os lados, tanto a equipe de trabalho como os atores, lembrando do convívio entre todos durante a produção dos filmes. Cabe observar que o diretor sempre se refere ao seus filmes como resultado de um trabalho coletivo. O fato de que os filmes não modificaram a realidade dos jovens que participaram dele não descarta a ideia de se intencionar mostrar esta realidade. Para Gaviria, é necessário saber que aquelas pessoas estão mortas, para nos alertar da nossa indiferença perante a situação das crianças e jovens de rua, na condição de vítimas da pobreza e violência da sociedade colombiana.

Jáuregui e Suárez (2002) afirmam que o cinema de Gaviria redefine a cidade espacial, cultural e socialmente, sem recair na tradução da alteridade:

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

⁷⁴ As principais obras analisadas são as novelas de grande repercussão *Rosario Tijeras* (Colômbia, 1999) e *La virgen de los sicários* (Colômbia, 1994), e a adaptação cinematográfica desta última, que leva o mesmo nome e estreada em 2000, sendo também sucesso de público.

encuentro mediático con el Otro, que intenta evitar la irrealidad del simulacro (JÁUREGUI E SUÁREZ, 2002, p. 388-389).

Em artigo que analisa as obras de Gaviria, Ramirez (2004) diz que os filmes podem ser pensados como representantes de uma multitemporalidade no espaço pós-moderno. A autora toma as reflexões de Jameson sobre o pós-modernismo, entendido como relação dinâmica entre as cultural locais e uma cultura global, remodelando a noção de centro-periferia. Tradição e modernidade deixam de se colocar como categorias opostas, mas estariam inseridas na lógica de fragmentação e recombinação de memórias históricas que caracterizam a pós-modernidade. Pensando especificamente o pós-modernismo no contexto latino-americano,

La “heterogeneidad cultural” latinoamericana (mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamiento de lenguas) habría incluso conformado - por fragmentación y diseminación - una especie de “postmodernismo avant la lettre” según el cual Latinoamérica, tradicionalmente subordinada e imitativa, pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad: por amalgamamiento de signos, por injertos y transplantes, histórico-culturales de códigos disjuntos, el mosaico latinoamericano habría prefigurado el collage posmodernista. (BEVERLEY *apud* RAMIREZ, 2004, p. 3)

Essas reflexões sobre a fragmentação do pós-modernismo também estão presentes na análise de Prysthon (2010) sobre o cinema contemporâneo dos países periféricos, e podemos fazer uma ponte com as obras de Gaviria. Para a autora, a categoria de descentramento é apontada como fundamental para analisarmos o campo cultural, e pode ser entendido em vários sentidos: descentramento do sujeito das identidades relacionado à fragmentação social, descentramento geográfico e cultural. Esse descentramento também se associa com a dissolução de fronteiras, a heterogeneidade cultural, a interpenetração de discursos e diálogos entre mundos diferentes, o que não significa que não hajam tensões nessas relações.

Os descentramentos da sociedade contemporânea vão tendo, naturalmente, um forte impacto na maneira em como se vive, se pensa e se constrói a noção de diálogo intercultural. São complexos processos de “realinhamento de fronteiras” que afetam profundamente não apenas a produção cultural contemporânea, mas a forma de pensá-la, de analisá-la e catalogá-la (PRYSTHON, 2010, p. 86).

Haveria assim uma nova dimensão do papel da periferia e das margens à história e teoria. O cinema contemporâneo também participa dessas transformações ao retomar o periférico e o marginal como temas. Ainda segundo Prysthon (2010, p. 87), as produções contemporâneas periféricas apontam para um pós-modernismo cinematográfico⁷⁵, com características de recuperação, reciclagem e retomada da tradição e da história. Mas as identidades periféricas e a diferença que representam aparecem integradas à globalização e à nova ordem econômica: “a idéia de articulação periférica e da identidade nacional com uma roupagem ‘globalizada’ nesses filmes não só faz parte do *establishment*, como mostra de forma muito clara o funcionamento do mercado cultural globalizado.”

Outro aspecto do novo cinema periférico é que a representação das cidades foge dos antigos clichês, pois há a opção estética pelo pequeno, pelos detalhes, o que significaria uma representação alternativa e mais complexa do mundo. Para concluir, a autora retoma a ideia de que as novas produções do cinema periférico redefinem a ideia do pós-moderno, ajudando a traçar características da estética contemporânea, em um campo de representações e práticas de subversão e resistência culturais.

Gaviria também apresenta algumas reflexões sobre a relação entre o cinema contemporâneo e a pós-modernidade⁷⁶:

El cine latinoamericano ha tenido unas propuestas ultimamente a través, por ejemplo, de Iñárritu y Guillermo Arriega, que hicieron *Amores perros*, que es una propuesta de una lectura ya temporal, una estructura del tiempo distinta, aunque no sea inventada por ellos ni nada, pero ellos están mostrando una realidad latinoamericana distinta, además que es una influencia mundial, que ha influido globalmente, hay como que una consciencia del mundo posmoderno, de un cine que esta dando cuenta de un mundo deshumanizado donde la gente esta sometida a unas experiencias casi imposibles de formalizar y de relatar, entonces algunas películas logran dar cuenta de esas experiencias. [...] ... de que existen también los campos de refugiados, de Irak, de Irán, de África, etc, de un cine que trabaja con una marginalidad que están en algunas partes de Estado Unidos, de Londres, o sea de una marginalidad que esta en todas partes ya, que es universal, que no esta solamente en las márgenes, sino el en centro.

Sobre o pós-moderno nas obras de Gaviria, Ramirez (2004) afirma que ele se expressa

⁷⁵ A autora se refere a um “segundo” pós-modernismo cinematográfico, já que o “primeiro” pós-modernismo, dos anos 80, apresentava características bem diferentes, tais como o cosmopolitismo tradicional, o discurso internacionalista e o gosto pelo estrangeiro.

⁷⁶ Entrevista realizada com o cineasta em abril de 2010.

nessa multitemporalidade do espaço latino-americano, pois diversos tempos e culturas coexistem em seus filmes, dentro de uma relação entre a cultura local e a cultura global capitalista que desmonta o modelo tradicional de centro-periferia. A tradição e a modernidade que coexistem no espaço pós-moderno também aparece no filmes do diretor, como expressão dessa multitemporalidade. Para a autora, os jovens dos filmes são a expressão de uma sociedade “contraditória, desarticulada, traumática, cargada de peligros, perversión, droga y desilusión. Son individuos que no viven en un tiempo lineal, que los lleve al desarrollo, al bienestar. Por el contrario viven en un mundo desordenado, repudiado, descompuesto” (RAMIREZ, 2004, p. 5).

A partir da periferia da cidade de Medellín, a violência nos é mostrada nos filmes de Gaviria 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. Deste modo, os filmes são essenciais para entendermos as novas identidades e imaginários culturais – sobretudo juvenis – da Colômbia contemporânea desde a década de 80 até os dias de hoje, completa a autora.

Para Ruffinelli (2003), os trabalhos de Gaviria trazem consigo a tentativa de descobrir a periferia que se propaga nas periferias de Medellín, mostrando uma Colômbia subsumida socialmente, conhecida e ao mesmo tempo invisível. Dialogando com o contexto de violência no qual os filmes se inserem, a produção de *Rodrigo D* e *La Vendedora de Rosas*, de acordo com Jáuregui e Suárez (2002) também irão representar uma ruptura em relação a outros discursos, sejam eles da ficção ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurando analisar os filmes *Rodrigo D No futuro* (Colômbia, 1990), *La vendedora de rosas* (Colômbia, 1998) e *Sumas y restas* (2004), vimos que a proposta de Gaviria consegue estabelecer um diálogo crítico com as formas de memória social relacionadas não só à violência, como é o caso do narcotráfico dos anos 80, mas também com o imaginário social da juventude marginalizada, trazendo para discussão diversos problemas da sociedade na qual a produção dos filmes se insere.

Inicialmente, levantamos a discussão sobre o cinema latino-americano e o *Nuevo Cine*, partindo do pressuposto de que o movimento é uma referência fundamental com a qual as produções mais recentes também irão dialogar. A ideia de apresentarmos os principais expoentes do movimento segue a proposta deste trabalho de trazer ao leitor informações sobre o cinema latino-americano (muitas vezes pouco conhecido entre nós) e as reflexões estabelecidas em torno dele. Como vimos, na América Latina o vínculo entre os movimentos artísticos e sociais aparece como reflexo da efervescência cultural e política experimentada na década de 60, trazendo um debate sobre diversas questões, como as identidades nacionais e culturais, a colonização cultural e o subdesenvolvimento econômico.

Certamente, esse não é o mesmo contexto com o qual dialoga o cinema latino-americano da década de 90. No entanto, esses fundamentos teóricos foram importantes para compreendermos como as obras escolhidas para as análises fílmicas se articulavam com esse cinema anterior. Como vimos, a retomada do cinema latino-americano neste período retoma não somente o ritmo de produção que havia caído significativamente, mas também retoma alguns dos pressupostos políticos da cinematografia realista dos anos 60, ainda que de forma bem distinta. É neste panorama que se inserem os filmes de Gaviria, trazendo novamente para as telas a questão da pobreza e da marginalização, porém, com uma abordagem diferenciada em relação aos filmes do *Nuevo Cine*.

Uma das dificuldades encontradas no início desta pesquisa se referia justamente a tentar encontrar a “inovação” ou a “originalidade” da proposta cinematográfica do cineasta, já que o uso de atores não-profissionais e os temas que retratam a realidade, por si só, não representavam propriamente um aspecto diferencial. Como vimos em nossa análise e como o próprio diretor assume, seu trabalho é fortemente influenciado pelas propostas de representação realista do *Nuevo Cine* e do neo-realismo italiano, o que pode ser entendido dentro desse diálogo que as produções atuais estabelecem com as anteriores. Contudo,

conforme as análises se realizavam, percebíamos novos aspectos que tornavam cada filme singular na forma como assumia essa proposta de representação, dentro do contexto das produções latino-americanas contemporâneas, tal como tentamos mostrar nas análises.

Podemos nos perguntar então o que pôde ser apreendido sobre a representação da periferia, marginalização e violência nos filmes de Gaviria. Obviamente, essas questões refletem uma realidade social, e a construção do discurso sobre elas nas narrativas pode ser apontado como um dos principais aspectos que diferenciam as obras do cineasta em relação a outras obras que abordam esses temas.

Sobretudo com relação aos sujeitos marginalizados, habitantes dos bairros periféricos ou das ruas, podemos usar as reflexões de Gaviria que parecem responder ao saldo da nossa discussão: são vidas que seriam desprezadas, consideradas lixo na lógica da vida moderna e, como tal, podem ser descartadas. Dar uma outra perspectiva a estas vidas, numa chave poético-política, faz com que se perceba os nexos perversos da própria realidade que as cria. Neste sentido, o uso dos atores não-profissionais foi fundamental na proposta do cineasta, pois eles não só participaram na construção do roteiro, mas também cobraram sua presença no interior das narrativas.

A respeito da representação da violência, mesmo que a temática apareça bem marcada nos três filmes, ela deve ser vista na forma específica como aparece retratada em cada obra. É por isso que cada filme foi analisado de forma independente, de modo a mostrar as particularidades de cada um, assim como a própria questão da violência aparecerá de uma determinada maneira em cada um deles. Cabe destacar que somente em *Sumas y restas* a violência se apresenta em estreita relação com o tráfico de drogas, sendo que nos outros dois filmes, a violência aparece como decorrente de condições materiais de pobreza e exclusão social, em um primeiro momento, além de configurar parte de um campo simbólico que leva os jovens a participarem dela.

Pensando particularmente o caso da Colômbia, o processo de modernização relaciona-se com a situação de extrema violência que caracteriza o país nas décadas de 80 e 90, dentro do quadro de conflitos políticos e armados que tentamos esboçar. Por meio do filme, podemos ver como as questões gerais de ordem política e econômica se traduzem na vida dos sujeitos comuns, principalmente aqueles que se encontram no estrato mais subalterno das grandes cidades latino-americanas.

Entretanto, é importante não perdermos de vista que é a visão do narrador, ou seja, do cineasta, sobre uma determinada estrutura social, que nos é mostrada no filme: é ele que, mesmo com a ajuda participativa dos atores/sujeitos, escolhe o que deve ou não ser mostrado,

deixando entrever a sua concepção de realidade sobre a marginalização na sociedade colombiana. Como observa Xavier (1977), o cinema 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 sequência, 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 dos filmes de Gaviria, sua proposta realista deve ser vista como uma questão de escolha estética, o que é importante para distanciar uma concepção de realismo como capaz de descrever e representar o mundo real. Também não podemos deixar de observar as difíceis condições materiais de produção do cinema colombiano. Assim como em algumas produções do neo-realismo italiano e do *Nuevo Cine*, a falta de recursos técnicos vem se aliar à proposta estética do diretor colombiano. Com relação ao uso de atores não-profissionais, a narrativa fílmica traz em si uma espécie de imbricamento entre o narrador e os sujeitos a serem representados, colocando questões de nova ordem à nossa análise.

É certo que a montagem do filme, a partir da perspectiva do cineasta, redefine em parte o discurso dos atores naturais. 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. Portanto, a prática cinematográfica, ao traduzir como o desenvolvimento periférico perpassa a vida dos sujeitos comuns, assume um caráter político, ao denunciar a situação de desenvolvimento desigual e as consequências de um processo de modernização periférica para a Colômbia.

Deste modo, a proposta realista do cineasta colombiano nos permite realizar uma leitura da Colômbia urbana, especificamente da periferia de uma grande cidade, marcada pela exclusão social e pela violência dentro de um processo mais amplo de modernização periférica das grandes cidades latino-americanas. É neste sentido que a proposta cinematográfica do cinema de Gaviria pode ser entendida também como potencial político, pois dialoga diretamente com o contexto de violência no qual suas obras se inserem, trazendo elementos específicos e singulares para pensarmos essa realidade.

REFERÊNCIAS

ACCIÓN! Cine en Colombia. **Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano**, Bogotá, 2007. Disponível em: <<http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/137.htm>> Acesso em 09 mai 2009.

AGUILAR, G. **Otros mundos**. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

ALCALÁ, P. R. La memoria viva de las muertes: lugares y identidades juveniles en Medellín. **Análisis Político**, Bogotá, n. 41, set/dez 2000.

_____. Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. **Revista Iconos**, Quito: Clacso, n. 21, jan 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/ecuador/flacso/iconos/ICONOS2021/Iconos21riano.pdf>> Acesso em 25 ago 2006.

ALCOFORADO, P. A voz do dono e o dono da voz: a representação midiática da guerra civil colombiana. **Revista Sinopse**, São Paulo, n. 8, 2002. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin08/sin08_02.pdf>. Acesso em 05 abr 2006.

ÁLVAREZ, L. A., GAVIRIA, V. Las latas en el fondo del río. **Revista Cine**, Focine, Bogotá, n. 8, 1982.

ÁLVAREZ, L. A. No futuro de Víctor Manuel Gaviria en Cannes: nuestra grandeza y nuestra miseria. In: **Páginas de cine**, v. 2. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1992.

ANDERSEN, H. C. **A pequena vendedora de fósforos**. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

ARROYAVE, C. O. La Medellín de Víctor Gaviria. **Revista Numero**, Bogotá, n. 45, 2005.

AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro: Ed. 34; São Paulo: Edusp, 1995.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, J. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRRI, F. **Cine y subdesarrollo**. Madrid: Cátedra, 1962.

_____. Para seguir resistiendo. **Hojas de cine**, tomo 1, 1985. Disponível em: <www.cinelatinoamericano.org/Textos%20sobre%20hojas_de_cine.htm#text1> Acesso em 05 abr 2006.

_____. Um construtor de utopias. **Revista Pesquisa Fapesp**. São Paulo, ed. 127, set 2006.

CAMPO, J. El cine militante de ayer y de hoy: definiciones y posturas políticas. **Jornada Jovenes investigadores**, 2002, Buenos Aires. Anais eletrônicos UBA, 2002. Disponível em: <www.iigg.fsoc.uba.ar/Jovenes_investigadores/3JornadaJovenes/Templates/Eje20representaciones/Campo%20Discursos.pdf> Acesso em 20 mai 2006.

CATAÑO, E. D. **Leidy Tabares, la niña que vendía rosas**. Bogotá: Intermedio, 2003.

CINEMAIS: Neo-realismo na América Latina. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 34, abr-jun 2003.

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS – DANE (Colômbia). Censo general 2005. Disponível em: <www.dane.gov.co> Acesso em: 25 abr 2010.

DEAS, M. En desacuerdo com ciertas ideas sobre la cultura de la muerte en Colombia. **Yesca Pedernal**, Medellín, n. 3, 2003.

DUNO-GOTTBERG, L. 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.

ELENA, A. **Los cines periféricos**. Barcelona: Paidós, 1999.

FILMOGRAFÍA del cine colombiano. Bogotá, Colômbia. Disponível em <www.enrodaje.net> Acesso em 20 mai 2007.

GAUTIER, A. M. O. Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. In: GRIMSON, A. **La cultura en la crisis latinoamericanas**. Buenos Aires: Clacso, 2004.

GAVIRIA, V. Un ojo de nadie. Reflexiones em torno a No futuro. **Revista Gaceta de Colcultura**, Instituto colombiano de cultura, Bogotá, v. 1, ed. 1, 1989.

_____. Víctor Gaviria por Víctor Gaviria. **Revista Número**. Bogotá: Número, n. 18, (s/d). Disponível em: <<http://www.revistanumero.com/18victor.htm>> Acesso em 10 abr 2006.

_____. Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria. Carlos Jáuregui. **Espacio Urbano, comunicación y violencia en Latinoamérica**. Pittsburgh: IILI-Serie Tres Ríos, 2002.

GETINO, O. **Impacto del video en el espacio audiovisual latinoamericano**. Lima: FNCL, 1990.

GOUDREAULT, A; JOST, F. **El relato cinematográfico**. Cine y narratologia. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1968.

HERNÁNDEZ, F. P. Rodrigo D No futuro. **Revista Universidad de Antioquia**, Medellín, n. 286, 2006.

HERRERA, L. **Ética, utopía e intoxicación en Rodrigo D No futuro y La vendedora de rosas**. Pittsburgh, 2009. Dissertação (doutorado em filosofia) – School of Arts and Sciences – University of Pittsburgh. Disponível em: <<http://d-scholarship.pitt.edu/3207/>>. Acesso em 25 jan 2010.

JÁUREGUI, C. A; SUÁREZ, J. 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.

KANTARIS, G. El cine urbano y la tercera violencia colombiana. **Centro de documentación digital Luis Ospina**. Disponível em: <www.luisospina.com> Acesso em 02 abr 2010.

LÓPEZ, J. G. La estética del caos. **Kinestocopio**, Medellín, n. 5, 1990.

LOTERO, R. D. “No futuro” de Víctor Gaviria, uma visão diaria de la ciudad. **Revista**

Universidad de Antioquia, Medellín, n. 245, 1996.

MALAFAIA, W. V. Em tempos de São Jorge: Cinema Novo, política cultural cinematográfica e Estado autoritário. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, 2005.

MARIN, D. A. B., MARTINEZ, J. J. **De la barra a la banda: estudio analítico de la violencia juvenil en Medellín**. Medellín: Lealon, 1991.

MARTIN-BARBERO, J. Dinámicas urbanas de la cultura. **Revista Gaceta de Colcultura**, Instituto colombiano de cultura, Bogotá, n. 12, 1991.

_____. Jóvenes: des-orden cultural o palimpsestos de identidad. In: MARTIN-BARBERO, J, *et al.* **Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Bogotá: Universidad Central – DIUC/Siglo del hombre, 2002.

MEJÍA, V. V. ¿Una cultura de la violencia? In: MEJÍA, V. V. **Pre-ocupaciones**. Medellín: Extensión cultural, 1991.

MENEZES, P. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 51, 2003.

MEUNIER, J. **Os moleques de Bogotá**. Rio de Janeiro / São Paulo: Difel, 1978.

MOLFETTA, A. Cinema Argentino: A representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

MONTOYA, C. A. El cine colombiano tiene futuro (Entrevista a Víctor Gaviria). **Kinetoscopio**, Medellín, n. 3, 1990.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Editora Moraes, 1970.

ORICCHIO, L. Z. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

ORTIGA, E. Otro triunfo de Rodrigo D. **Kinetoscopio**, Medellín, n. 5, 1990.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARANAGUÁ, P. El neorrealismo latinoamericano. **Cinemais: Neo-realismo na América Latina**, Rio de Janeiro, n. 34, abr-jun 2003.

PECAUT, D. Presente, pasado y futuro de la violencia. **Análisis Político**, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, n. 30, ene/abr 1997.

PEREA, J. M. Cine colombiano: el milagro que no cesa. **Revista Hika**, Bogotá, n. 160, nov 2004. Disponível em: <<http://www.hika.net/zenb160/H16046.HTM>> Acesso em 10 ago 2006.

PRYSTHON, A. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico. Estéticas Contemporâneas e Cultura Mundial. **Periferia** (Revista do Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas), Duque de Caxias, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.febf.uerj.br/periferia>> Acesso em 15 nov 2010.

PROIMÁGENES EN MOVIMIENTO - Colômbia. Disponível em <www.proimagenescolombia.co> Acesso em 20 fev 2010.

RAMIREZ, N. *Rodrigo D. No futuro y La vendedora de rosas: vivencias multitemporales en un espacio posmoderno*. **Revista de literatura, cultura y arte latinoamericano y peninsular**, Alabama, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://www.bama.ua.edu/~tatuana>> Acesso em 28 nov 2007.

RINCÓN, O. Narco.lombia. Billetes, armas, tetas, visaje y moral a la colombiana. **VI Anais do Enecult** (cd-rom), Salvador, 2010.

ROCCO, A. El cine de Gabriel García Márquez. **Hispanet Journal**, Miami, v. 3, 2010. Disponível em: <<http://www.hispanetjournal.com/Volume3.htm>> Acesso em 28 jan 2011.

ROCHA, G. Estética da fome. In: PIERRE, S. **Glauber Rocha. Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Campinas: Papirus, 1996.

_____. Estética do sonho. In: PIERRE, S. **Glauber Rocha. Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Campinas: Papirus, 1996.

_____. O neo-realismo de Rossellini. In: PIERRE, S. **Glauber Rocha. Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Campinas: Papirus, 1996.

RODRIGO D no hace moralismo. **Kinetoscopio**, Medellín, n. 4, 1990.

RODRIGO D: morir a los 16 años.... **Kinetoscopio**, Medellín, n. 5, 1990.

ROMERO, J. L. **Situaciones e ideologías en latinoamerica**. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

RUFFINELLI, J. Notas para un viaje imaginario por el cine de nuestra América. **Casa de las Américas**, La Habana, v. 38, n. 209, oct/dec 1997.

_____. **Los márgenes, al centro** (2 ed.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009 (1 ed. 2004).

_____. Una mirada regional que se hace universal. **Cuadernos de Cine Colombiano**, Bogotá: Cinemateca Distrital, n. 3, 2003. Disponible em: <<http://www.cinematecadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/CuadernosdeCineN3.pdf>> Acesso em 20 ago 2006.

SALAZAR, A. **No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles em Medellín**. Bogotá: Planeta colombiana, 2002a (1 ed. 1990).

_____. Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonia de la cultura emergente? In: MARTIN-BARBERO, J, *et al.* **Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Bogotá: Universidad Central – DIUC/Siglo del hombre, 2002b.

SALLES GOMEZ, P. E. **Cinema, trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SANJINÉS, J. La herencia, las coincidencias y las diferencias. **Cinemais: Neo-realismo na América Latina**, Rio de Janeiro, n. 34, abr-jun 2003.

SOLANAS, F; GETINO, O. **Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1969.

SORLIN, P. **Sociologia del cine**. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económico, 1992.

STAM, R. **Nuevos conceptos de la teoria del cine**. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

SUÁREZ, J. **Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura.** Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009.

TEIXEIRA, F. E. Cultura audiovisual e polifonia documental. In: TEIXEIRA (org.). **Documentário no Brasil. Tradição e transformação.** São Paulo: Summus, 2004.

TÉLLEZ, P. C. **Sumas y restas: así se hizo la película de Víctor Gaviria.** Bogotá: Gaita Viva / Habana Café, 2009.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Unesp, 2000.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Alegorias no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Perspectiva, 1993.

1990 RETOMADA do cinema latino-americano (o texto encontra-se presente no catálogo do **IV Festival de cinema latino-americano de São Paulo.** Julho de 2009 - artigo sem autoria).

FILMOGRAFIA

RODRIGO D NO FUTURO. Medellín, Colômbia, 1990. **Direção:** Víctor Gaviria. **Roteiro:** Víctor Gaviria, Angela Perez e Luiz Fernando Calderón. **Fotografia:** Rodrigo Lalinde. **Música:** Germán Arrieta, Gustavo de la Hoz, Rafael Umaña e Carlos Mario Perez. **Produção:** Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE; Producciones Tiempos Modernos; Fotoclub 76. DVD (91 minutos), son., color. **Elenco:** Ramiro Meneses, Carlos Mario Restrepo, Jackson Idrian Gallego, Vilma Díaz, Óscar Hernández, Irene de Galvis, Wilson Blandón, Leonardo Favio Sánchez, John Jairo Gómez, Francisco Marín.

LA VENDEDORA DE ROSAS. Medellín, Colômbia, 1998. **Direção:** Víctor Gaviria. **Roteiro:** Víctor Gaviria, Carlos Eduardo Henao e Diana Ospina. **Fotografia:** Rodrigo Lalinde. **Música:** Luis Fernando Franco. **Produção:** Producciones Filmamento; Producciones Erwin Göggel. DVD (115 minutos), son., color. **Elenco:** Leidy Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo, Liliana Giraldo, Yuli García, Alex Bedoya, Elkin Vargas, John Fredy Ríos, Robinson García, Geovanni Quirós, Elkin Rodríguez, William Blandón, Wilder Arango, Duván Vásquez, Giovanni Patiño, Julio Sánchez, Héctor Romero.

SUMAS Y RESTAS. Medellín, Colômbia, 2004. **Direção:** Víctor Gaviria. **Roteiro:** Víctor Gaviria, Carlos Eduardo Henao e Hugo Restrepo. **Fotografia:** Rodrigo Lalinde. **Música:** Víctor Gaviria. **Produção:** Burn Pictures; Latin Cinema Group; La Ducha Fría Producciones; Latino Films; A.T.P.P. Producciones. DVD (105 minutos), son., color. **Elenco:** Juan Uribe, Alonso Arias, María Isabel Gaviria, Fredy York Monsalve, Ana María Naranjo, Fabio Restrepo, José Rincón.

APÊNDICE – ENTREVISTA A VÍCTOR GAVIRIA (01/04/2010)

A seguinte entrevista foi gentilmente concedida por Víctor Gaviria em abril de 2010, na cidade de Medellín. Nela, temos a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre seu trabalho, suas influências e a polêmica recepção que teve em seu país. Refletindo de forma crítica sobre a questão da violência, tão presente nas produções atuais, Gaviria também nos explica como ela aparece em seus filmes, retratando a situação pela qual passou e ainda passa seu país. É sobre um período específico da violência colombiana, de meados da década de 70, que novamente ela é retomada em seu próximo filme, com estreia prevista para 2011.

Empecemos hablando de tu próxima película, *La mujer del animal* (todavía en pre-producción).

La mujer del animal es una violencia anterior a toda esa violencia del narcotráfico, violencia barrial, delincuencia común, pues había una separación muy clara entre delincuencia común y la delincuencia política. El narcotráfico todavía no había llegado, no había impulsado toda esa delincuencia común, no le habían dado ese poder tan inmenso...y entonces en los barrios venía la gente conectada directamente con la violencia política que se desata en los 48. Esa violencia del 48 va hasta el 64.

En esa época empieza el fenómeno de los desplazados, de otra manera que no es la misma que la de ahora...

No es la misma de ahora, es la primera ola inmensa de desplazados, o sea, el problema político partidista, liberal conservador, se ha dado fundamentalmente en los pueblos. Colombia era un país tan centralizado donde Bogotá, Medellín y Cali eran ciudades importantes, pero existían todo unas ciudades intermedias, pequeñas, con mucha dinámica económica, cultural, con vida propia, y con muchos proyectos económicos alrededor de todos esos pueblos, proyectos fundamentalmente agrícolas. Y entonces con esa violencia del 48 al 64, que es cuando se crea las FARC, son 16 años de una violencia tremenda, donde se produce un desplazamiento que viene a crear docenas de barrios en todas esas grandes ciudades, barrios de invasión, barrios que se crean cuando llega toda la gente y la ciudad no

esta preparada para recibirlos, entonces nasce una forma de ciudadanía espontanea, y una convivencia de espaldas a la ciudad. Ahí es donde nasce esa forma de violencia ciudadana, que es la que a mi me interesa en la película *La mujer del animal*, porque son una gente que llega directamente tocada en sus cuerpos, y en sus vidas, por la violencia política, porque sus papás habían sido asesinados, sus tíos, sus abuelos, sus hermanos, ellos mismos llegan lleno de cicatrices, con muchos traumas psicológicos y sociales. Esa violencia del 48 al 64 es muy interesante, yo la estaba estudiando porque iba a hacer una película sobre un bandolero que se llamo Sangre Negra, que es propiamente la última de esos 16 años. El bandolerismo es la última etapa de la violencia colombiana partidista. La primera etapa es la violencia conservadora, con los “pájaros”, que tratan de exterminar a los liberales, para romper digamos con la masa electoral liberal, que era el doble de los conservadores, fue la manera para eliminar a esa gente, con la condena y con el pretexto de que son comunistas y no creen en nada. En este momento de la violencia, hay un momento de bandolerismo muy interesante, así como los cangaceiros de Glauber Rocha. El bandolerismo es totalmente rural, ligada a unos grupos, sobretudo después que se hizo el Frente Nacional, que se hizo el Pacto Nacional, donde los dos partidos hicieron un pacto después de que se habían matado digamos popularmente, y la gente se había matado en los pueblos, por eso mismo hicieron un pacto. Cuando hacen el pacto hay muchas de esas bandas liberales e conservadoras que tenían una relación política en esas regiones, que se quedaron sin sentido, al margen de la ley y se convirtieron en bandoleros. Todos esos grupos bandoleros fueron exterminados, de 62 a 66, que fue el gobierno de Guillermo León Valencia, un presidente conservador, él exterminó a todas esas bandas bandoleras, de delincuentes, que era una cosa muy fuerte. El imaginario colombiano durante esos años estaba marcado por esos asesinos, eran como una sombra, una maldición, del terror que se producía en todos los pueblos y regiones. Apenas exterminan a toda esa gente y nacen las Farc, hay que ver como una historia con una continuidad absoluta, o sea, se abre una brecha que con las Farc se configura como violencia política, y mas tarde con el narcotráfico se cambia todo.

O sea, la violencia ha cambiado, pero sigue siendo una constante en la historia colombiana.

Sigue siendo una constante, y puede que nosotros cuando hicimos *Rodrigo D* y *La vendedora* tratamos de entender un poco de eso, y nos es fácil de entender, porque la violencia que nosotros tuvimos en *Rodrigo D* ya era una violencia como producto de mucha historia.

¿Y como surge el interés en hablar de la periferia y de esos muchachos en *Rodrigo D*?

Yo venia trabajando con actores naturales, haciendo unos cortos, y yo vi que con los actores naturales era una posibilidad que tenia yo de meterme donde fuera socialmente. Porque si hacia unas películas por ejemplo sobre ferrocarrileros, unos corticos, y cogía a unos ferrocarrileros de actores, hacían que la película se volvía súper interesante, con uno entrecruces históricos, surgían un montón de cosas que no estaban en los libros... Yo me di cuenta que los actores naturales hacían con que los guiones funcionaban atraves de lo que ellos me contaban a mi, la película se potenciaba, se volvía un documento.

¿De donde viene la inspiración para trabajar con actores naturales?

En parte de haber visto a los ejemplos del neorrealismo italiano, como Vitorio de Sicca y Rossellini, porque son películas de personas que están allí, las personas que aparecen y todo son de parte de esos mundos, no son solamente actores. Pero viene sobretudo que yo, en un momento dado, vi que en Medellín, la televisión colombiana tenia muchos problemas y yo vi que quería hacer cine, era un momento donde el cine colombiano todavía no existía, te lo digo, a pesar de que habían filmado películas interesantes, como las de Arzuaga, ese era el único del cine colombiano que existía, porque el otro cine comercial, sinceramente, era un disimulo, era un disfraz de lo que realmente estaba pasando, nunca realmente te mostraban las escenas de la vida cotidiana, nunca aparecía la vida cotidiana, nunca aparecían las personas de la verdadera realidad, con sus necesidades, sino que era unas vainas...

Y además que Arzuaga es un referencial importante para el cine colombiano, pero él no es colombiano....

Él no es colombiano, el llevo de España con la intención de hacer un cine neorrealista. Yo siempre he querido estudiar esa década de los 60 para saber como fue la influencia y porque ese personaje español fue el único que fue capaz de dar una dimensión de la vida cotidiana colombiana, porque el fue y nosotros no. También el estaba contaminado de los 60. Julio Luzardo también hizo una película que llama *El rio de las tumbas*, que es también sobre política, y también había otra gente muy interesante que es Marta Rodríguez y Jorge Silva, documentalistas que en esa época hicieron un documental que conserva toda su belleza, que es *Chircales*. Y yo no se muy bien la historia de quien fue el primero, porque Arzuaga cuando

llega lo primero que hace es *Raíces de piedra*, un largometraje, y es una película hermosa, sobre los chircales del sur de Bogotá, todas esas personas que vivían de hacer ladrillo, que tenían sus propios negocios y producciones en esos descampados, amasaban el barro, hacían los ladrillos... la película *Raíces de piedra* es la primera donde se muestra el rostro del colombiano, es la primera donde te das cuenta que estás en Colombia, toda su gente, en el paisaje, y ahí ves una propuesta neorrealista, porque lo otro no desplegaba nunca, era un cine que copiaba a México, a Argentina. Y cuando yo empecé a hacer cine en el año 78, 79, yo vi una retrospectiva de cine colombiano y unas películas de Arzuaga, y eso nos marco completamente porque ahí dijimos que existe un cine colombiano, y era hecho por un español, pero además filmado acá.

Volviendo a hablar de los actores naturales en *Rodrigo D*, ¿como fue entonces ese interés en retratar a esos jóvenes en la película?

Ante la negación de trabajar con actores profesionales, como te digo, era una gente que estaba desvinculada de ese espacio con lo que representaban, yo pensé que la única forma de buscar una originalidad y una verdad era con actores naturales. Como yo no me fui para Bogotá, y aquí no había actores propiamente, en Medellín no había sino actores de teatro, muy solícitos pero que no me gustaron, porque no tenían la actuación del cine, eran muy de escuela, de sobreactuación.... Ahora ya no, ahora hay grupos muy buenos, que son capaces de pasar del teatro al cine, y a la televisión y todo...y entonces como había esa pobreza actoral en Medellín en ese momento, entonces comencé a trabajar con la gente normal. Una cuestión muy sencilla era que lo interesante era que la gente tenía una vivencia, si yo pudiera que ellos como actores me dieran un testimonio de esas vivencias, eso me aseguraría una buena actuación, porque a los actores naturales uno no les puede pedir que actúen bien, pues obviamente están llenos de limitaciones dramatúrgicas, y entonces la única manera que yo encontré para superar esas limitaciones era cuando encontraba el personaje que hacía parte de ese mundo, o sea, si hacía una película de ferrocarril, que fuera con ferrocarrileros. Cuando yo los encontraba, se me abría un mundo por completo, porque ellos no solamente me iban a actuar, sino que ellos eran unas personas que tenían una vida enorme, histórica, una memoria impresionante.

Y entonces como ya había hecho unos cortos con esos actores, hubo un momento donde uno mira a la ciudad, ya llevaba algunos años haciendo cine, yo tenía como 29, 30 años, y entonces dije: hagamos una película sobre lo que está pasando aquí en esos barrios, porque nos contaban historias impresionantes, o sea, nadie sabía realmente lo que estaba pasando

aquí en Medellín. En esa época había un furor del narcotráfico, acababa de llegar el narcotráfico, la gente todavía no criticaba a los narcotraficantes, estaban en los barrios ricos de Medellín, en las fiestas, todos esos narcotraficantes fueron apareciendo, y entonces la ciudad se conmocionó con todo eso, parecía una revolución, la aparición de toda esa gente pobre, popular, con tanta plata, y con esa violencia imponiendo sus cosas. Entonces, empezó todo mundo a decir que en los barrios hay ejército de muchachos, las bandas, que se matan entre ellos mismos. La muerte que no había aparecido en la ciudad durante muchos años empieza a aparecer, como si fuera ese fantasma de la muerte de los años 48 al 53, que es la primera etapa de la violencia política, esos primeros años que fueron de una violencia impresionante, murieron como 200 mil personas en el campo, ahí la muerte estuvo muy presente, era una cosa impensable la forma como el asesinato proliferó, y la muerte innecesaria y cruel, bueno, todo eso de la muerte vuelve y aparece en la ciudad, en los 85. Todo empezó en el 84, cuando matan al ministro Lara Bonilla, cuando empiezan a aparecer los sicarios.

¿Y como fue esa repercusión del sicariato como fenómeno social?

Todo el mundo pregunta como es posible que los que están asesinando en los barrios sean muchachos menores de edad. Quienes son esos muchachos era lo que preguntaban los psicólogos, los sociólogos, los políticos, en general la primera reacción fue de tratar de comprender. No fue una reacción represiva, como fue después, o como es ahora, sino de preguntar por que esta pasando eso, o sea, el problema no es solamente del narcotráfico, el narcotráfico irrumpió y colaboro a crear ese ejercito de muchachos que viven una cultura de la muerte. Aquí fue como lo definieron.

¿Se puede decir que el sicariato es producto del narcotráfico?

Si, pero pone presente que no solamente el narcotráfico, tanto que los estudiosos no redujeron la aparición de los sicarios al narcotráfico únicamente, sino que el narcotráfico era como un elemento que había precipitado algo que ya existía, algo que ya estaba ahí, la crisis de la familia, el Estado los había abandonado, era la caída de las industrias antioqueñas y colombianas, el colapso de la economía colombiana, la desaparición de la autoridad paternal, la relación estrecha al no estar el padre se crea una relación entre la madre y los hijos que pasa por el amor pero no por la ley. Los padres son sustituidos por unos personajes que son los

patronos, que habían sustituido unos personajes anteriores digamos que eran los patronos, que era los dueños de las industrias de Medellín, los dueños de los latifundios, los dueños de la producción agrícola del campo, eran los patronos, que después caen y vienen nuevos patronos, que son los patronos del narcotráfico, es como si hubiera una serie de formaciones culturales al punto de llegar a que esos muchachos estaban viviendo una especie de cultura invertida, en donde aparecía un patrón que había desaparecido, un padre que había desaparecido, una ausencia de ley que había desaparecido, por los capos del narcotráfico que se hacen llamar patronos, y que son los que ponen a esa gente a trabajar. Trabajar era aceptar el patrono, y el dinero de los patronos era aceptado por ellos, y trabajar es matar, como hay quien dice que eso es una caricatura cultural, como una especie de farsa cultural, en donde los patronos ya son estos manes, en donde ellos son ya trabajadores de esos tipos, en donde hay unas oficinas, en donde ellos trabajan, o sea, aparentemente son las mismas palabras, pero que significan otras cosas muy distintas.

Pero en *Rodrigo D* no hay esa referencia a los patronos del narcotráfico.

Yo también he pensando en eso, porque cuando nosotros llegamos a *Rodrigo D* no era tan clara la relación y la aparición de los narcotraficantes en Medellín, ellos estaban por todas partes, pero la existencia de las condiciones que los muchachos estaban viviendo, su vida misma, pareciera como que no necesitaba la explicación de que el narcotráfico tendría que estar ahí para explicar todo lo que estaba pasando. Entonces *Rodrigo D* tiene eso de interesante, que es una realidad en donde no está el narcotráfico, no hay una referencia explícita, no sé si eso será un error, no se porque en el fondo, el narcotráfico fue el que movió toda esa economía.

¿Y en esa época todavía no se hacían películas del narcotráfico?

No, nada. El narcotráfico estaba en la ciudad, actuando en presente, y estaba en una lucha contra el gobierno de ese momento, que quería extraditar a todos esos mafiosos, los mafiosos querían tumbar la extradición, era una pelea política entre esos dos grupos, y el narcotráfico en cierto sentido vencía al Estado, al punto de que el Estado se reúne en una constitución en donde sacan extradición y meten a Pablo Escobar en una cárcel. Como el narcotráfico había corrompido al Estado, había que pensar muy bien, son cosas que pasan en todos los países, pero había corrompido a tal punto la política, había delincuenciado todas las instituciones a tal

punto que pareciera que ellos instauraron un poder paralelo con unas justificaciones y argumentos que era casi incontrovertibles. Tenían unos argumentos que aparecieron ante todos los colombianos, que vimos la aparición del narcotráfico no como se ve ahora, ellos eran sinceramente unos tipos que tenían derecho de disputárselo al Estado. Igualmente, ellos eran el reflejo total duplicado de como había sido el Estado, entendido como un Estado delincuencial, y entonces ellos como otro grupo delincuencial querían compartir ese Estado, con la idea de que tenían plata de ese producto que es la cocaína, que es ilícito por fuera, aquí en Colombia no es ilícito, no sé porque se crea eso, es como una revolución lo que se produjo mentalmente durante esos años, es una cosa que no se ha analizado muy bien, es una revolución en el sentido de que se cambian los conceptos de la realidad, aflora una realidad que estaba disimulada, un Estado que estaba disimulado, haciéndose creer con unos discursos de democracia hacia los derechos humanos, debajo de eso era una payasada, una actuación, era un disimulo tremendo, y cuando sale la verdad, una serie de verdades, es una revolución, es cuando todo mundo dice tenemos que hacer como un nuevo pacto, esos muchachos de los barrios están enajenados, como si hubiera aparecido una idea de una enorme enajenación en la cultura colombiana.

Sobre los valores tradicionales colombianos, ¿me puede hablar de la religión, de la alusión a la virgen que hay en *La vendedora de rosas*?

La virgen es como la persistencia en *La vendedora*, como cuando no hay ley, la religión permanece como una serie de imágenes, que le dan como una especie de refugio, y unas buenas intenciones, pero la religión como que se disocia completamente de la moral. Tu puedes creer en la virgen, pero puedes también matar, la religión no te obliga a nada, la religión es como un lugar de imágenes en donde por lo menos hay unos seres en los cuales puede refugiarse, puedes hablarles, que pueden cuidarte, que pueden decir que la virgen te acompañe, como es común decir. En una religión que quedo prácticamente reducida a una serie de formulas de pequeñas oraciones, todo lo demás desaparece, es una religión muy rudimentaria y primitiva, la que el pueblo queda con ella, primero que todo, no es una religión que produzca ningún tipo de moral ni de ley, pues uno puede hacer lo que quiera y lo que sea, se utiliza como un respaldo. Es como si todo el mundo sabe que vive en una guerra y la moral se ha relativizado tanto, tanto, que cuando el ladrón sale a robar, pues que va con Dios, y el policía cuando sale a trabajar, que va con Dios, no tienes que tener buena o mala razón, no te obliga a nada moralmente, o sea, si tu matas, no pierdes la razón con Dios, porque es una

relativización tan absoluta. En *La vendedora*, la parte religiosa que es lo que significa, era solamente para ver la visión que esa mujer ha tenido, pero no te obliga a nada, pero fíjate que no le esta obligando a nada. Los bandidos casi nunca hablan de Jesús, a no ser cuando dejan de ser bandidos, cuando se acogen a una forma de conducta ya evangélica, y puede ser que en un momento hayan enseñado a mucha gente, y todo eso. Esa cosa de la religión en los bandidos se ha exagerado, en *La virgen de los sicarios*, toda esa vaina, eso se ha exagerado, no se porque se ha querido como hacer un folclor de eso, pero ese folclor es insignificante. Siempre ha existido eso que las balas se las cruzan, que hay cuerpos que los blindan y que los cierran, siempre ha existido eso. Antes también de la violencia de los 48, de todo lo que es la delincuencia, han existido los pactos con el diablo. Pero aquí no es que haya sido más, sino que simplemente lo que ha impresionado son esos muchachos sin ninguna moral, ninguna consciencia moral, es lo que impresiona esa juventud de Medellín, esos muchachos que tenían la cabeza en blanco por completo, moralmente hablando. A veces les aparecen imágenes de la virgen, como en *La vendedora de rosas*, pero es la virgen que esta descontextualizada. La religión y todos esos valores hacia rato estaban rotos.

Sobre *La vendedora de rosas*, en la película hay una realidad muy dura de las niñas de la calle, pero también es una película muy poética y llena de sensibilidades....

Lo interesante de esa película, como yo estaba trabajando con actores naturales, es que ella se volvió un diálogo con los actores, un proceso de conocimiento de parte nuestra, y de ellos también, conocimiento de quienes somos nosotros realmente. Esos niños no tenían escrito nada, pero obviamente tenían escrito su vida, su memoria, sus recuerdos, sus palabras, moralmente tenían como unos vacíos, pero en cuanto a sus experiencias ello si la tienen escrito, pero la forma como ellos tienen la vida escrita es una forma invertida como a la que se supone esta escrita en la ciudad más formal, como se supone en la vida de la ciudad burguesa. Entonces la vida de esos niños es escrita de una manera que solamente se hace visible si alguien quiera hacerla visible, y alguien se toma el trabajo de que las voces de esos niños sean escuchados por uno.

En los personajes se puede ver al mismo tiempo que tienen los mismos deseos de que tienen los muchachos de esa ciudad más formal, como dijiste, que tienen ganas de tener una ropa nueva, o una batería. ¿Como fue esa construcción respecto de los personajes, como fué esa preocupación?

El interesante era ver esa mezcla y esa asistencia paralela de tener unos deseos y tener unas expectativas, y al mismo tiempo muy claro ver que lo que significaban las personas para ellos, pero al mismo tiempo una sensación de abandono total, con unos limites de vidas, pues sobretodo sin pasado, el abandono sobretodo es un abandono de no tener pasado ni futuro, de estar solamente en un presente sin mucha información.

Y en *La vendedora*, ¿como fue el interés en retratar el lado femenino de las calles, de las chicas específicamente?

Sobretodo porque me pareció que las niñas tenían un principio organizador que tiene la mujer, que lo hacia muy hermoso porque competía y trataba de organizar una vida sin orden, ese caos de niño abandonado. Y las niñas producen una expectativa mayor, y por lo tanto se reheroízan para uno mucha más, se vuelven más heroicas que los niños, porque los niños muchas veces no tienen el principio organizador que tienen las niñas. Y además que esas niñas tienen una cosa mezclada, por un lado el desorden de los niños, esa locura de los niños, de que se drogan, y pierden completamente cualquier consciencia de su situación, y las niñas como que se oponen a esa perdida de consciencia total. Las niñas por lo menos tienen una consciencia de ese ser que le acompaña que es su cuerpo, tienen un amor por ese cuerpo, tienen un respeto por ese cuerpo, y por el recuerdo de otras personas, y porque están más claramente buscando las fuentes del amor, las niñas buscan más las fuentes del amor y los niños no tanto. Los niños las pierden y ya ni se acuerdan de ellas donde están, y entonces la substituyen por drogas, y substituyen su vida errante por una vida mucho más errante del que está drogado, como quien dice yo estoy errante pero estoy más errante todavía porque estoy drogado, mientras que las niñas buscan la droga como una forma también de encontrar las fuentes del amor, para buscar unas figuras como la virgen, allí está esa figura, el niño no recurre a ella, las niñas si, ahí está como que un pacto, en donde la vorágine y el desorden de la calle se detiene ahí, entonces son unos momentos en donde se recupera algunas organizaciones de convivencia mínima, se recupera unos elementos en donde ha sido amada, donde es una persona que la estaban protegiendo, que es la virgen, o que su mamá la estuvo protegiendo, su abuelita, que tiene unos lugares en donde ella retorna. Por eso ellas tienen un principio ordenador mucho más fuerte que los niños, que pierden ese principio desordenador, cosa que las niñas buscan, vas errando por la calle pero están buscando algo, los niños no están buscando nada. Las niñas siempre buscan un referente, como cuando dicen vuelve a la

casa de la tía, vuelve a la abuelita, aunque la abuelita ya no existe, ya se murió, pero vuelve a un lugar en donde estuvo la abuelita, eso es lo que hace que realmente la vida sea hermosa, desde un punto de vista de cualquier niño de la calle o de cualquier muchacho que está en un horizonte de deshumanización, lo que hace hermoso eso, la palabra que tiene la persona, lo que piensa de sí mismo, los recuerdos que tienen de su memoria, en la medida que esas palabras siempre buscan a alguien, recuerdan a alguien, y quienes tenían más palabras era ellas, las niñas. Aunque los muchachos de *Rodrigo D* también tuvieran muchas palabras. Lo que es interesante de esas películas es que es una palabra de ellos. Hay mucha gente que dice vos has hecho un mundo tan triste, tan desolado, sin humanidad, yo digo yo he hecho esas películas desde un mundo de humanidad, de esos muchachos pelados que dicen por ejemplo, ¡mira ese botado, ahí un botado, es esa palabra la que te interesa, como que un botado, entonces esa palabra se relaciona con otra, y después con otra, y hay toda una concepción de mundo detrás de esas palabras, y es un mundo frágil en lo que ellos viven, y invisible en que ellos viven, pero es un mundo extraordinariamente humano, y es esa experiencia la que quiere traer las películas, traer al espectador a ese mundo. Porque tú ves que son películas que no tienen mucha violencia, no es como *Ciudad de Dios*, que tiene mucha violencia.

¿Como te parece esa preocupación en trabajar la cuestión de la violencia en el cine latinoamericano?

Yo creo que hay una morbosidad por la violencia, porque la violencia es muy interesante, es muy fascinante, para el espectador...y también es como presenciar un mundo en donde los grandes enigmas de la vida te golpean en la cara tan fuerte. De todas maneras tú tienes que hacer un esfuerzo enorme para mirar a través de conceptos lo que sostiene esa violencia. Porque, por ejemplo, viendo ahora esa película gringa que ganó el Oscar y todo eso, que se llama *Zona de miedo*, que muestra unos soldados americanos metidos en la guerra, uno se da cuenta que es una gringada porque esa violencia no está rodeada realmente de un lenguaje, que creo que es lo que uno debería hacer. Por ejemplo, yo voy a hacer una película de la violencia colombiana de esos años del bandolerismo como era, fueron cientos de personas envueltas, de la manera más brutal, más infame y más enloquecida, para no hacer una película de acción solamente, uno tiene que estar todo el tiempo haciendo una investigación tremenda. La única manera de encontrar el alma de esas acciones es a través del lenguaje, no hay otra forma, uno va investigando ese lenguaje, preguntando, recogiendo las palabras. Lo que hicimos en *Rodrigo D* y *La vendedora* fundamentalmente fue recoger las palabras, yo no tenía

forma de dar a entender ese mundo sino a través de las palabras que me decían esas persona, para mi es fundamental las palabras que acompañas las acciones, porque significan una concepción del mundo, casi como una lectura sociolingüística, como una especie de bricolaje del lenguaje, lo único que te humaniza esa acción, y realmente las películas de la violencia se han convertido al espectador a un estímulo más bien morboso, porque te producen emoción, pero no te producen una comprensión. Una película obviamente tiene que producir una emoción, pero también una comprensión, de por que esta pasando todo eso, que lleva que el personaje hiciera todo eso, que llevo que el personaje inevitablemente se metiera en esa trampa, en donde no solo el va a morir, sino que va a morir mucho mas gente, o porque el es instrumento de otros, porque el no tiene libertad, porque la ha perdido, porque ha creído que la libertad es otra cosa, todo eso lo que tiene de misterioso el ser humano, tienes que ponerlo ahí, entonces que haya acciones, pero las acciones tienes que estar supeditadas a esos tejidos oscuros de porque los personajes se mueven en un sentido y no en otro. Eso es que yo he querido hacer cuando hice *Rodrigo D*, hay que pasar por una conversación con ellos que pasa por muchísimas palabras, que pasa por un lenguaje, que eso lenguaje de pronto ponía risa en uno, porque era un lenguaje que era como una payasada, era como un juego adolescente lo que ellos tenían, pero tenían su corazón y su alma en ese juego. Lo interesante de esos tipos de películas que tengan grandísima humanidad es que uno no se abrume con la violencia física, sino que viene acompañado de una especie de una relación lingüística que, como te digo yo, no hay otra manera de restablecer la humanidad de quien la haya perdido a través de la violencia, muestra porque estas personas estas sometidas en ese mundo de violencia.

¿Y como fué el tratamiento de la cuestión de la violencia en *Sumas y restas*?

En *Sumas y restas*, yo lo que trate era tomar una violencia que había tenido un amigo mío que había vivido ese asunto del narcotráfico, que había se asociado con unos narcotraficantes que de un momento a otro le habían ofendido, lo habían hecho sufrir de una manera tan terrible, lo habían secuestrado, amenazado de muerte, lo habían dejado al borde de la muerte. Yo lo que quería era ver como había sido esa relación, ese dialogo entre un tipo que había venido de de un lado mas formal e institucional de la ciudad, y las otras personas que venían de la exclusión. Se me olvidada decir que ese dialogo grotesco y farsesco que yo encontré en los actores de *Rodrigo D* y *La vendedora*, esa forma de hablar y de pensar el mundo de ellos es una forma que sorprenden enormemente que es la exclusión, es un concepto que se agota muy fácil pero es un concepto fundamental, de tratar de leer que significa ese dialogo, entre la

exclusión y la inclusión, porque la exclusión ya tiene dentro de si el lenguaje de la inclusión, solo que lo tiene como al revés las palabras.

Pero como intentaste trabajar ese dialogo entre la exclusión y la inclusión, porque en *Rodrigo D* y *La Vendedora*, solo el lado excluido nos es mostrado...

Porque el espectador es incluido, el dialogo mismo de la exclusión y inclusión esta allá mismo en la exclusión, por eso mismo, porque esas niñas tienen un sentido de la vida de todas maneras, de que su mamá, su abuelita estuvo, ya no esta, ellas tienen una lectura temporal, pero es como una lectura en ruinas, fragmentada, de la realidad, que es la exclusión, como una lectura en donde antes aparecían unos elementos, donde se han substituido unos por otros, es una lectura como fantasmagórica de la vida.

Una de las criticas que hacen a tus películas es que que tu no intentas trabajar con las causas de esa situación...

No, eso me dicen algunas personas y me ha interesado eso porque no me había dado cuenta. Es una propuesta pero yo no he estado muy consciente de eso, lo que pasa es que las causas, el mundo humano es un mundo de las causas más remotas, lo que pasa es que las verdaderas causas, intangibles, que están un poco como elusivas, escondidas, reprimidas, esas causas no se te presentan así como quien dice vea yo tengo aquí la solución, porque la realidad no es así tan empírica, ojala lo fuera. De todas maneras, cuando nosotros hicimos *Rodrigo D* hubo un desplazamiento de interés porque nosotros todo lo entendíamos en función de la explotación. Pero cuando encontramos a una población que ni siquiera había tenido la oportunidad de ser explotada, sino que estaba excluida, y de jóvenes, ni siquiera habían llegado al mundo adulto, que fueron unos cambios de análisis en donde realmente lo que hago yo con la película no es buscar las causas inmediatas sino más bien buscar los efectos, porque solamente a través de la complejidad de los efectos podemos encontrar unas causas mucho mas complejas, un mundo mas complejo. Ese mundo tan sencillo de que todo era la pobreza, todo la explotación, ya no existe. Y nosotros hemos tenido unas ideas claras sobre la realidad, pero la realidad ha ido caminando por otros lados mas distintos y ha ido convirtiendo la vida en una vida incomprensible, entonces la única manera de tener alguna idea, y no solo de tener alguna idea sino de ser digno de esa incomprensibilidad de la vida, porque nosotros mismo, porque las historias no son historia sencillas, son historias de mucha ansiedad y tanta angustia, ante esa

enorme complejidad, hay esas películas complejas, aunque no busques las causas directas, porque apenas estas solamente entendiendo un poco el sentido de las cosas.

Desde las producciones del Nuevo Cine latinoamericano, ¿que te parece que hay de más significativo en el cambio de las producciones que se hacen actualmente?

Nosotros todos venimos de esas películas que se llaman películas fundacionales del Nuevo Cine latinoamericano, que son las películas de Miguel Littin, como *El chacal de Nahueltoro*, o *La hora de los hornos*, o las películas de Birri, de Glauber Rocha, Pereira dos Santos. Todas esas películas fundan una realidad, todo ese cine que viene del neorrealismo italiano, muchas de esas personas estudiaron en CineCittà, el mismo García Márquez también fue a estudiar en Roma, además que él quería ser un director, sus primeros libros son muy neorrealistas, como *El coronel no tiene quien lo escriba*, él quiso escribir una novela como *El ladrón de bicicletas*.... nosotros, hubo un momento en donde todo iba a que la revolución era inevitable, esas películas apuntaban a que había una necesidad de una revolución, como la película de Sanjinés, *La sangre del cóndor*.

La propuesta de Sanjinés también es con actores naturales que participan de las películas trayendo sus relatos, además de la idea de dar la voz a los excluidos, que eran los indígenas de Bolivia. ¿Hay una influencia de él en su trabajo?

Yo creo que todo eso cine es una influencia, esos padres del Nuevo cine latinoamericano fundan una propuesta, que todos los cineastas latino americanos hemos cogido en un momento dado, que ya ha cambiado, pero yo hago parte, soy como una ola de esas propuestas del Nuevo cine latinoamericano, yo quería hacer una película social....

¿Me puedes hablar un poco de esa influencia del neorrealismo?

El neorrealismo es como un cine de la espera, del viejito, de *Umberto D*, que está esperando.

¿Rodrigo D es un homenaje a Umberto D?

Si, es un homenaje, imagínate que tan neorrealista éramos nosotros, en esa época éramos personas que querían hacer una película neorrealista de la observación, de la espera, del

acompañamiento de un personaje que esta solo y que el cine lo acompaña en toda su angustiada espera de no saber como solucionar sus problemas, de quien no tiene como irse en bus, de no saber que hacer, pero cuando la solución empieza a ser a través de la violencia , que *Umberto D* nunca probó, nunca trato de matar a nadie, pero cuando se pone en el contexto actual ya el neorrealismo tiene una mutación que entra en una especie de posmodernidad, que ya había hablado de ella Buñuel en *Los olvidados*, cuando el protagonista de la película es testigo de asesinatos, y el asesinato del protagonista de la película, que uno ha esperado que de pronto encontré una solución a su vida y la solución es que es asesinado por Jaibo, entonces uno dice ya está en otro horizonte, ya es el horizonte de la muerte.

¿Como es la referencia de Buñuel en su trabajo?

Es una referencia total, y cada vez es más referencia porque hay como una belleza, hay como un sentido trágico de la vida que tiene Buñuel en *Los olvidados* que es como la única manera de recoger las experiencias vitales que serian basura para uno. Tu le pregunta a un niño de la calle que esta vendiendo en el semáforo, le pregunta por el relato de su vida, y te va a sobrecoger de lo cruel, de lo triste, del abandono, la cantidad de experiencias que ha vivido, que son tantas, tantas, que uno dice es que esa vida es un basurero, que no significa nada, y lo hace Buñuel es recoger con esa sensación de tragedia de una manera tan hermosas, escoge una vida que aparentemente es un despojo y la rescata, es lo que uno tiene que hacer, cualquier vida de cualquier persona. Esos niños que a cada rato conversa con ellos y se da cuenta que están al borde de todo, hay que rescatar a esa vida, aunque tenga que hacer una película.

¿Y que te parece que hoy sea una característica del cine latinoamericano?

El cine latinoamericano ha tenido unas propuestas ultimamente a través, por ejemplo, de Iñárritu y Guillermo Arriaga, que hicieron *Amores perros*, que es una propuesta de una lectura ya temporal, una estructura del tiempo distinta, aunque no sea inventada por ellos ni nada, pero ellos están mostrando una realidad latinoamericana distinta, además que es una influencia mundial, que ha influido globalmente, hay como que una consciencia del mundo posmoderno, de un cine que esta dando cuenta de un mundo deshumanizado donde la gente esta sometida a unas experiencias casi imposibles de formalizar y de relatar, entonces algunas películas logran dar cuenta de esas experiencias. El mismo *Ciudad de Dios* creo que es un

momento en donde se da cuenta de esas experiencias, cierto... de que existen también los campos de refugiados, de Irak, de Irán, de África, etc, de un cine que trabaja con una marginalidad que están en algunas partes de Estado Unidos, de Londres, o sea de una marginalidad que esta en todas partes ya, que es universal, que no esta solamente en las márgenes, sino el en centro. Entonces hay unas películas latinoamericanas mas importantes como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel que cuenta con una experiencia que es universal. Algunas películas del cine latinoamericano han mostrado que primero que todo que ya nosotros no somos parte de ese discurso político que era la revolución socialista, ya eso cayo también y que ya tenemos otra idea de todas esas reflexiones que hay sobre el subordinado en Estado Unidos, todo lo que es subalternidad, todas esas cuestiones que se hace en el cine. Antes alguien tenía la razón de que era el mundo, la vanguardia revolucionaria, la droga misma ha sido una experiencia de subalternidad muy interesante.

Hablemos un poco de literatura colombiana... es casi imposible no pensar en Gabriel García Márquez como un referente de la literatura colombiana, pero para pensar esa nueva realidad más urbana... ¿que ha cambiado en esa literatura que se produce actualmente?

Yo creo que esa realidad ha cambiado muchísimo, pero es que todos estuvimos fascinados con García Márquez, cuando todos éramos jóvenes y queríamos escribir, entonces la obra de el y su voz, nunca dejamos de leerlo, de estar al tanto de todo lo que el pensaba, y todavía hoy es un referencial muy importante, ahora que salió una biografía de el, y todos pensábamos en el prodigio que fue la obra de el, porque fue un tipo que cogió de un lado a otro, y la decisión que el tomo en un momento dado, porque el quería ser cineasta y de un momento a otro paso a inventar el realismo mágico, que viene también un poco de Milagro en Milán, la película de Zavattini con Vittorio de Sica, es una película donde hay un milagro y donde pasan cosas mágicas, milagrosas, o sea que el también viene de ahí del neorrealismo italiano. Yo creo que hubo un momento en donde la violencia se impuso de tal manera.... de todo manera aunque García Márquez tiene cierta referencia a la violencia son de toda manera cosas esporádicas que de pronto están en el mismo peso de que son las costumbres, de que son los amores, y la violencia no es un hueco negro que absorbe todo el relato, pero la verdad es que la erupción del narcotráfico, y las consecuencias de la violencia política que García Márquez también vivió mucho, la violencia partidista que también la vivió, como todo el mundo, no se porque pensó que esa violencia era como una especie de estigma del cual no se debería hablar,

entonces de ahí dijeron que siempre fue un hombre muy incomprometido, muy valiente al denunciarla cuando era periodista, pero esa violencia política era de una magnitud tan impresionante que la gente ha decidido no hablar de ella, el hablo de ella por ejemplo en la mara hora donde hay una referencia de la violencia colombiana y después cuando ya veía que la realidad del país ya no era lo que el creía siendo periodista pues hizo noticias de un secuestro eso fue como una forma de tomar el pulso a la realidad del momento del año noventa y pico. Pero yo creo que todos ya nos hemos liberado y los nuevo escritores han surgido porque de han liberado de esa obsesión casi inevitable que era el estilo de el, no solamente sus temas sino también sus formas de escribir, y entonces después de el ha habido por ejemplo Abad Faciolince, que escribe un libro que fue el lo que llevo a la fama que es *El olvido que seremos*, que es un sobre su papa, como lo mataron, es un retrato maravilloso, y hay otros escritores como Santiago Gamboa, como Enrique Serrano, ahora la literatura colombiana es muy rica en autores.

Como fue la relación con la ley para trabajar con los niños de la calle, ¿cuales fueron las responsabilidades asumidas en la medida que muchos era infractores?

Todos esos niños habían pasado por bien estar familiar, estaban bajo la tutela de esos protectores de familia, tuvimos que pedir permiso a cada uno de ellos, y con las mamás, tuvimos las puertas abiertas, no dudaron de nosotros. Pero después que vieron la película dijeron porque dejaron que esos muchachos hicieran lo que hacen en la película, porque los mostraron como eran, deberían mas bien era mostrarlos como ellos querían ser, como los dejaron meter droga durante la película....

¿Y como fue el uso de las drogas en tu presencia?

Es que los niños en la calle meten droga, como que no tienen otro escapadero, están bajo la protección de la droga un poco para vivir su propia pobreza y sus propias limitaciones. Entonces nosotros, claro, tratamos de quitarles la droga en el principio, pero, no pudimos, entonces dijimos: estamos haciendo esa película tal como ellos son, no queremos enmascararlos, disfrazarlos de otra cosa, no, son lo que ellos son. En ese sentido, al comienzo algunos productores, fotógrafos, camarógrafos, y otra gente que estaba con ellos estaban tratando de quitarles las botellitas con sacol, y yo les decía hermano, si usted le quita la botellita de sacol a estos niños, tiene que encargarse de ellos, tienes que realmente

solucionarles el problema de la vida, porque si ellos están amparados en eso, custodiándose en eso, entonces no puedes dejarlos así. Nosotros los respetábamos a ellos en eso, no se si estuvo bien o mal, pero nosotros no queríamos cambiar a esos niños, queríamos saber quienes son, nosotros no somos educadores, nosotros somos cineastas, y queremos establecer este dialogo con ellos, no queremos como lo que hacen en todas partes, que lo primero que hacen es cambiar a estos niños, en vez de decir pero cuales son las necesidades de ustedes, los problemas que ustedes tienen, porque están ustedes tan alienados con esa droga, hay que preguntarles.

Sobre el trabajo con actores naturales, ¿se puede decir que el guion funciona como un texto abierto, cuando ellos traen a esas historias?

Si, por alguna cosa que le cuentan, uno hace una historia con cierta unidad de comienzo a final. Pero cuando empieza a trabajar con actores, empieza a meter la historia de ellos, empieza a meter como la textura del relato, que son los detalles, las palabras, los pequeños episodios. Ellos en el comienzo no les gusta, pero yo les decía que estábamos haciendo la historia con base en lo que ellos nos cuentan, no vamos a inventar nada, yo tenia muchas sesiones de buscarles historia, de preguntar que pasaba con esto, o cada niño que venia me contaba una cosa nueva. Entonces yo iba haciendo un trabajo de rompecabezas, iba uniendo las piezas, haciendo los puentes entre un episodio y otro, entre una anécdota y otra. Iba haciendo un trabajo de episodios, que son cosas que te cuentan que han ocurrido en la realidad y que son únicas, son como microrelatos, y que tienen un valor extraordinario metafórico, porque un episodio te da cuenta de ese mundo, son como rasgos significativos de ese mundo, que yo voy recogiendo, voy recogiendo también el lenguaje, los conceptos que hay detrás de ese lenguaje, voy recogiendo también los personajes, como que la realidad me da a través de ellos, y voy recogiendo también cierta causalidad que me parece interesante, a veces te dicen paso esto, y luego esto, y esto te empujo a esto, esto precipito todo a esto demás, y estas casualidades yo las tengo para que el guion no sea tan suspendido, entonces esa historia inicial, a partir de lo que ellos me van diciendo, yo la voy cambiando.

Es la idea de que las películas sirven como un registro de la memoria de esas personas...

Me parece muy bonito eso porque las películas en general pueden ser muy lineales y muy unidimensionales, y estar cogiendo a la memoria de tanta gente estar tratando de hacer un relato con esa memoria, todo se vuelve como un documento. *Sumas y restas* también es un

documento, aunque no es tan documental como la otra, porque estaba hablando del narcotráfico que había ocurrido ha 20 años, cojo a unos actores que habían sido narcotraficantes, habían guardado perico, custodiado caletas, trabajado en cocinas, habían sido amigos de traquetos, hermanos o hijos de traquetos, habían sido sicarios, o sea, habían vivido de alguna manera el narcotráfico. Entonces trabajo igualmente con todas esas memorias, hago el guion también a pesar de que el guion estaba en el relato que le paso a un amigo mío, a pesar de eso yo lo que hago con todos los actores que me dan sus memorias del narcotráfico, hacemos relatos de memoria. Me parece muy bien esa definición y entonces se convierte en un documento. La gente cuando vio *Sumas y restas* les pareció muy folclórica, como que hablar del narcotráfico es folclor, pero mucha gente que había vivido el narcotráfico de cerca, me dijo así fue, eso ocurrió así, fue así.

Eso de que hablas del trabajo con la memoria de lo que ocurrió hace 20 años, me parece que no hay solo un trabajo de memoria, hay que recordar, resinificar y reinterpretar la historia. ¿Como te parece esa relación con la búsqueda de la identidad en el cine latinoamericano?

Digamos que esos cineastas los que son deudores de ese cine fundacional del Nuevo Cine latinoamericano siempre somos muy preocupados por la identidad, pero los nuevos cineastas de ahora no tanto, no están buscando ninguna identidad, mas bien muchos de ellos hacen sus trabajos para mostrar mas bien la perdida de cualquier identidad, como que ya no creen mas en esa cosa de la identidad. Yo hago parte de ese grupo que cree en la identidad, yo pienso que las películas mías son como una búsqueda de una identidad fruto de la historia también, una identidad cultural, que nosotros somos como un nudo que se ha hecho por varios elementos que han ido anulando y van creando un momento, un espacio, una forma de ser, una forma en que estamos atrapados, que nos ha llevado a una cantidad de situaciones que se han pasado de esa manera. A mi si me interesa saber quienes somos, saber la historia a donde nos ha llevado, saber fruto de que historia somos, sobretodo porque tu ves que el colombiano dice que nosotros somos un lazo, que se ha enredado, y que viene desde el 9 de abril de 1948, y no sabemos muy bien la dimensión de eso que somos porque no sabemos esos hilos de donde vienen, porque hay toda una continuidad de la forma de ser de lo que es el país nuestro, que seria como una identidad, que país somos nosotros, que somos así de esa manera, que historia, que elementos se han reactualizado del pasado, que pasado estamos reviviendo, que pasado estamos todavía custodiando. El colombiano tiene una forma de ser, de ser ilegal, yo he

analizado otro tipo de cosas, mas sociológicas, de como somos nosotros, esa mezcla que hubo en Medellín en un momento dado entre lo legal y lo ilegal, y que a nadie le importo hacer ese pacto, todo para que llegara la riqueza del narcotráfico que la gente pensaba infantilmente que venia de un negocio que era ilícito arriba en Estado Unidos, pero aquí no era ilícito, aquí se manifestaba como una búsqueda de vencer la necesidad, que se vencía la necesidad a través del narcotráfico o era lo que buscaba culturalmente cualquier persona, no importa como logres vencer la necesidad, tienes que vencerla, la necesidad de la pobreza, entonces la gente hizo ese pacto con el narcotráfico, no importa. Vivimos de normas y convenciones, y al mismo tiempo estamos apostando por la destrucción de esa convivencia como rebeldes, como resentidos, como autodestructivos, como personas que estamos en la guerra total contra el sistema y contra el régimen, contra el país, el status quo, contra la ley. El colombiano es una persona que por un lado busca la armonía, la convivencia y busca vivir en la costumbre, pero por otro lado sabe que el mundo le ha tocado de una gran equivocación, injusticia e inequidad, entonces hay que borrarlo como sea. Nosotros lo sabemos muy bien, incluso cualquier ladroncito de la calle para nosotros es un hombre subvertido, es un hombre rebelde es un hombre que tiene razón en cuanto a los que estas viendo. Entonces somos así, es increíble lo que somos, usted sabe que en ese momento la mitad del país esta con Uribe, porque esta haciendo la guerra de la guerrilla, pero la mitad del país es de guerrillera, la mitad del país quiere la substitución del orden social, odia ese orden social.

¿Me puedes hablar un poco de la política de seguridad social del gobierno actual?

Es un régimen que se engaña a si mismo y que cree que los males del régimen mismo son un fruto de esa realidad, la guerrilla, sabiendo que esa realidad es simplemente respuesta a una inequidad anterior, entonces en el fondo simplemente es un gobierno para los ricos. La situación ahora esta controlada porque se ha invertido 10 mil millones de dólares a la represión, pero apenas se afloje eso ahí mismo vuelve por todas partes la subversión y la violencia y las soluciones violentas. Hay muchísima gente que tiene la solución para poder vivir y sus herramientas en la violencia, no tienen otra forma, secuestrar, robar, matar, sicariar, abusar, desalojar, todo eso.

Medellín siempre ha aparecido en sus películas. ¿Como usted quiso construir la imagen de la ciudad?

La imagen de la ciudad es vista desde los barrios populares más que todo, aunque en *Sumas y restas* casi no hay barrios populares, estamos casi todo el tiempo en ese lado más formal de la ciudad. Yo me di cuenta que la ciudad no tenía una imagen de si misma desde los barrios. Es una ciudad que cuando nosotros fuimos a rodar en los barrios la ciudad era una cosa extraordinariamente compleja y era un ser múltiple, ético, casi cósmico, esa ciudad como que respira. Cuando uno va a los barrios populares es una especie de maquina impresionante que respira vida por todos los lados y esa visión no la tenía la gente, los medios de comunicaciones nos daban una ciudad en esos lugares de aquí, del fondo del valle, la ciudad vista desde las paredes del valle nunca se había visto. Cuando hicieron el metro cable la gente vio la ciudad de unos puntos de vista que nunca habían tenido. Y nosotros ya habíamos hecho esas películas desde esos puntos de vista, pero que la ciudad se había demorado 20 años para generar esos puntos de vista, y los accedió porque en el movimiento estaba Alonso Salazar, la gente que había conocido a esa ciudad así, que sabía que la ciudad funcionaba desde a partir de ahí. Yo creo que la ciudad de Medellín todavía no se ha tomado el verdadero punto de vista que es de esa ciudad vista desde esos barrios, que es espectacular. Y el centro que siempre se lo ve porque la ciudad es un valle, siempre se ve que hay lugares donde estarán el gobierno, la ley, donde esta lo publico. La relación publico y privado en Medellín es muy interesante porque esos barrios de invasión, que fueron barrios que nacieron de espaldas a la ciudad, esos barrios no era lugares públicos, se han ido convirtiendo públicos en la medida en que le han hecho canchas, el metro cable...

Sobre la situación de los niños de la calle en *La Vendedora*, ¿porque el paralelo con Andersen ?

La anécdota de *La Vendedora* es la niña que está desde el 23 de diciembre tratando de hacer una fiestecita con sus amigos y que está tratando de luchar contra la droga, esa historia yo le di forma, hubo un momento donde me contaron la historia de esas niñas de la calle y yo no sé porque la asocie con Andersen. Yo pensé que íbamos a hacer una historia para Teleantioquia que nos invito para que hiciéramos una película de aniversario, una película corta, entonces yo había conocido a unas vendedoras de rosas en la calle y quise hacer el cuento con las vendedoras de rosas, entonces lo que hice fue apoyarme en Andersen que era la historia de la niña que muere en la navidad, pero después yo me di cuenta que Andersen era mucho más profundo, fue toda una intención de la casualidad. Me di cuenta que esa niña de Andersen era la misma niña de Medellín, hacia 150 años, que él hace guiado por la intención tomo relato

maravilloso de alguna tradición nórdica, no se, y entonces pone la niña al borde de la alucinación, o sea, la noche de la navidad, que es una noche alucinada para todos, en donde se cumple los grandes sueños, de estar reunidos, estar en amor, estar con tu familia. Para los niños de la calle eso es un imposible, entonces la única forma de acceder a eso es a través de esas maravillosas, como alucinaciones. Cuando yo conocí a los niños de la calle en Medellín, ellos me contaban que con el pegante ellos alucinaban muchísimo, ahí fue cuando yo pegue las dos historias, esas niñas también están alucinando, no por navidad, sino ante todo están alucinando porque no tienen absolutamente nada, están buscando las pequeñas fiestas de la vida, lo que llamo las fuentes del amor. Así como en Andersen, las niñas en navidad que no tienen acceso a esas fuentes del amor ellas alucinan, estas niñas están todo el año separadas de cualquier intervención amorosa, entonces a través del pegante están inventando fuentes del amor, como la mama, la abuelita, eso la intuición que yo saque entonces pegue las dos cosas. En Andersen la vivencia era muy profunda, fue una casualidad, pero lo mismo que nosotros estábamos buscando de las fuentes del amor, el ya lo tenía ahí.

¿Como ve usted una cierta saturación de la violencia en el cine latino-americano?

Nos criticaban mucho por presentar películas violentas, pero de un momento a otro los mismos canales privados vieron que no había temas mas apasionantes y mas lucrativos que ese. Eso ha sido muy irónico porque ha comienzo esos mismos medios, Caracol y RCN, los que criticaban a los cineastas colombianos que corríamos en esos temas, que decían que estábamos hablando mal del país, de un momento a otro los libretistas de esos canales descubrieron que eso era lo que mas daba rating, entonces cualquier escrúpulo moral dejaron a un lado, y ya ellos empezaron a buscar la audiencia por ese lado, y ya han saturado el tema, y en cierto sentido la han banalizado, la han trivializado, la han comercializado.

¿Te parece que las otras películas que vinieron después de la tuyas, tuvieron esa influencia?

Yo creo que si, por ejemplo *La virgen de los sicarios*, y también *Rosario tijeras*, digamos que la gente se da cuenta que hay unos temas muy apasionantes. Yo cuando hice *Rodrigo D* y luego *La vendedora*, toda la gente me criticaba, decían que no por esos temas, y después cuando vi las otras películas, pensé que las podría haberlas hecho fácilmente, pero no quise en parte porque no quise abusar del tema, y también porque me habían coartado, me habían

censurado, me cayeron tantas criticas que me paralizaron. Cuando ya las hicieron me pregunto porque me paralizaron es una cosa muy irónica porque en parte todo eso funciona como si esos canales, el aparato de opinión de ellos, paraliza a los colombianos para decirles que no hicieran esas películas, cuando ellos nos atemorizaban y decían que el mundo se nos venia encima si nosotros hacíamos esas películas, apenas ellos vieron que nosotros estábamos paralizados, ellos ya las hicieron, muy irónico. Toda esa censura funciona al cabo como una forma para que alguien no coja ese tema y ellos pudieron cogerlo después. Ahora como se interpreta que ellos lo cojan todo el tiempo?

Tus películas fueron reconocidas internacionalmente y participaron de muchos festivales importantes, pero ¿como fue la recepción en Colombia y más específicamente por el publico de Medellín?

Rodrigo D, cuando salió, era un momento en donde todo el mundo había aceptado que la ciudad había entrado en una historia absolutamente increíble, que se había precipitado en una moralidad, en unas invasiones, la ciudad se había enajenado, la historia a que habíamos llegado nos había llevado a un final horroroso. Entonces todo mundo había dejado de criticar y estaba muy abierto a entender quien eran estos jóvenes, a entender que pasaba, cual era el problema de la ciudad, pero después usted sabe que en esos momentos, si tu ves a los periódicos de los años 86 a 90, tu ves que la ciudad esta todo el tiempo indagando, y no solamente los periódicos de Medellín, sino los de Bogotá y todo, están haciendo crónicas y preguntándose en un momento como de tolerancia de la violencia. Y en ese momento que era como un dialogo, la película hace parte de ese dialogo, un momento que luego se interrumpió y fue cuando yo volví de Cannes e inmediatamente me di cuenta que mucha gente decia que yo estaba hablando mal de Medellín. Nunca se me había pasado por la mente eso, decían que yo había escogido los peores muchachos, los delincuentes, y no los muchachos que eran los mejores de los barrios para enaltecerlos. Incluso hicieron unos documentales que se llamaban algo como “si futuro”, que empezaban un trabajo de que como así “no futuro”, que esa cosa era mal ante la vida, una cosa destructiva, negativa, hay que trabajarla por el futuro, por el “si futuro”, entonces en un momento, por el 91, 92, ya todo mundo se había vuelto pues a cerrar el dialogo en Medellín, ya todo mundo otra vez diciendo que no, esos indígenas, esos pobres. Porque durante esos años la gente se preguntaba esos muchachos quienes son, porque son así, porque son asesinos, pero somos nosotros que los convertimos en asesinos, somos nosotros los culpables, y después esos son unos hijueputas, son unos negros, unos indios unos pobres,

decían. Es una cosa muy paradójica porque al mismo tiempo la gente de la calle, los muchachos de la calle, la gente mas pobre y todo eso me reconocen a mi en la calle, me hablan, conversan, reconocen mi trabajo, les gusta, sobretodo eso reconocimiento de la gente tan pobre, pues. Yo estaba esos días en unos lugares en donde estaban una cantidad de recicladores y algunos casi indigentes, estaba en una tienda y me reconocieron, y vinieron a conversar conmigo, preguntaba que película iba a hacer, hablando de cine, porque estaban interesados en ellos, porque esas películas hablan de ellos, porque es una oportunidad que tienen de existir, de ser.

El cine latinoamericano habla de nuestras realidades y de nuestra pobreza hace ya 50 años. ¿Que te parece el más significativo de las producciones actuales, cual fue el punto de giro frente a las producciones anteriores?

Yo creo que un punto de inflexión muy importante es *Amores Perros*, que es más o menos del 99 o 2000, ha cambiado en el cine latinoamericano. Me parece que hay una cantidad de cineastas latinoamericanos que van detrás de esa gente, ese cine argentino también ha sido muy importante, los grandes maestros argentinos, hubo un momento en donde el cine latinoamericano era de las grandes películas fundacionales, que fundaban territorios, regiones, geografías, formas de ser, culturas, la historia como que servía para mostrar algo que nunca se había mirado ni visto. Pero después empiezan a nacer unos directores que empiezan a construir una obra, que ya no quieren hacer solamente una película como antes, sino hacer muchas películas, y que en una película no están agotando, no están tirando la casa por la ventana. Tienes que considerar por ejemplo directores como Lombardi, ahí esta en donde se da el cambio, la gente pierde la reverencia y la sacralidad sobre una película, ya los directores de cine están haciendo una obra y que no tienen en una película unos limites mas precisos y mas concretos, que un director de cine esta haciendo muchas obras y que es posible que al fin tu veas una gran película fundacional, pero en la suma de todas esas películas, como Lombardi en el Perú, que es un tipo que empieza a mostrar una película, después otra, y así durante quince años, doce, catorce películas, que ninguna es extraordinaria, pero toda la obra es extraordinaria. Lo mismo pasa en Argentina con Aristarain, pasa también con Campanella, que ahora se gano el Oscar, en Chile ya esta Julio Callozi, o sea, ya son autores que no están haciendo la gran, gran película, sino que están haciendo una serie de películas que son una obra, que nos muestra que nosotros ya no estamos influenciados, sino que estamos influenciando al cine mundial, sobretodo Iñárritu y Arriaga.

Y sobre el nuevo cine político latinoamericano, ¿cuales son las nuevas posibilidades?

Hay una cosa muy importante que es una especie de obsesión en el cine latinoamericano que es también como una reducción del cine latinoamericano, que no sé si será bueno o malo, que dejo de hacer películas fundacionales para hacer películas de crimen, de asesinatos, de criminales, películas en donde entraron en el genero negro, en el cine de ese genero de policías y bandidos, de crímenes, de psicópatas, el cine que la realidad latinoamericana como que se acomodo a ese lenguaje, casi todo el cine latinoamericano va en ese sentido.

¿Y te gusta algún cineasta brasileiro de la actualidad?

No los conozco tanto, nosotros conocemos más de ese cine brasileiro de Glauber Rocha, de Pereira dos Santos, Carlos Diegues, son películas de recordación.

Y sobre las ultimas producciones colombianas...

Hay un cine comercial como *Bluff*, o como *Satanás*, pero hay un cine de autor que me parece una clave muy importante, como *El vuelco del cangrejo*, de Oscar Ruíz Navia, *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra, o *La sangre y la lluvia*, de Jorge Navas.

¿Se puede volver a hablar de un cine de autor?

En Colombia si, porque en Colombia el camino es el cine comercial, las películas que producen público y son llamativas... Pero lo más interesante es ver como los elementos del lenguaje han sido manejados de una manera inteligente, en contextos que son originales, en contextos que no hay otra forma que no la de autor. ¿Que quiere decir eso? Que el espectador va a tener una experiencia realmente artística, a través de la transformación de un material que ha sido dado en su novedad por un autor, como en esas tres películas, y otras que vienen como *La sociedad del semáforo*, de Rubén Mendoza, que son películas que estamos esperando.

Para encerrar, hablemos un poco más de *La Mujer del Animal*.

Esa es una cuarta película, que tiene una continuidad muy evidente con mis trabajos anteriores, pero también al mismo tiempo también un desarrollo, una elaboración, y creo yo

que es una evolución. Voy a trabajar esa violencia antes del narcotráfico y voy hacer a través de una fotografía en camera lenta y anacrónica sobre como era la vida en el año 70, en esos barrios de invasión de Medellín. Yo cuando era niño, en el colegio fui a esos barrios a hacer catequesis, y tengo una idea de como era, pero estoy inspirado en algunos libros, y sobretodo estoy inspirado en un relato de una señora que me conto esa historia y estoy muy comprometido con esa historia. Esa señora fue robada por un tipo que le llamaban El Animal, fue a visitar la hermana y el tipo se la robo, y la puso a vivir en el barrio como si ella fuera la mujer de el, la mujer del Animal. Lo interesante de investigar e indagar eso es porque y como convivio ella con esta violencia, como convivio con ese abuso, como se lo presento a los demás, quienes eran esos demás, era gente asustada, intimidada, eran cómplices de él, era unas especies de hombres que no se enteraban de nada, tenían problemas peores, estaban subyugados por otra gente. Es una película con actores naturales, la misma cosa, investigada, con un sentido de la realidad, como una forma para que la realidad hable a través de la película. La realidad es una cosa que está ahí, cierto, que existe, que existió, que aconteció en el pasado, que es fruto de los pasados anteriores, que esta en este presente, pero que lo va a estar mañana también y esta realidad puede hablar a través de una novela, puede hablar a través de un poema, o a través de una película. Yo pretendo utilizar esa película para que esa realidad se ponga en el presente y todos recuperemos una memoria perdida y esos elementos de lo que fuimos en esa época, para saber que es que somos, o sea, en parte otra vez la cuestión de la identidad, pero una identidad histórica cultural. *Rodrigo D* y *La Vendedora* se pasan en el presente, y *Sumas y restas* ya va para los 80, y con esa película vamos mas para tras, y va a ser muy interesante hacer eso, porque son otros tipos de personajes, y es la continuación de esa violencia rural de la violencia política que arrojó tanta gente a la ciudad. Lo primero que hizo la gente cuando llego aquí era no decir de donde venían, no decir quienes eran, no decir en que habían creído, que orígenes tenían, que odios tenia, a quien deseaban matar, ellos lo único que querían era vivir, y sobrevivir, entonces lo primero que hicieron fue vaciarse de todos los signos, no somos nadie, y al llegar sin pasado, la gente creía que no tenían pasado, solo que lo escondieron, y lo tienen obviamente, solo que lo escondieron. La película la rodaríamos en el final del año, y la presentaríamos el otro año [2011].