



A Presença Incômoda do *Real* em *Amores Brutos*¹

Cláudio Rodrigues CORAÇÃO²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

Pretendemos, com este artigo, examinar como o filme *Amores brutos* é presenciado pela idéia incômoda de *real*. A partir disso, identificaremos as bases e as manifestações do *choque de real*, fundamentadas pela lógica da *imagem-movimento* realística e pela legitimação discursiva realista-naturalista, além de analisarmos a tematização em torno da violência, marginalização e degradação urbana.

Palavras-Chave: *real*; Amores brutos; choque; legitimação; violência.

Introdução

Há no debate sobre a idéia de realidade um atributo simbólico de verdade, do mundo criado e recriado pelas mais diversas culturas, em suas práticas diárias concretas. A encarnação *verdadeira* do cotidiano contribui para representações em torno de uma espécie de “fábrica de proposições reais”. A sociedade midiaticizada contemporânea parece se colocar como porta-voz de tal representação hiperrealista, na medida em que desnuda (de maneira volumosa) os componentes incômodos do *real*.

Entretanto, a realidade (constituída pelos processos de simbolização e cultura) mostra-se essencial na vinculação com as matrizes críticas. O *projeto realista* do século XIX, no campo das artes e da literatura, sedimentado pela ficcionalização verossimilhante da realidade, transformou-se, no decorrer dos anos, e intensificou-se, no momento atual, em elemento estético do retrato das mazelas mais cruas, mais instantâneas.

Nesse sentido, *Amores brutos* (2000), de Alejandro Gonzáles Iñárritu e Guillermo Arriaga, mostra as carnes da fundamentação realística contemporânea, fincada em fenômenos evidenciados pelo realismo clássico literário, porém, altamente associado ao discurso midiático. Segundo Jaguaribe (2007), o realismo de matriz crítica

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, Mestre em Comunicação Midiática pela FAAC/UNESP. Jornalista. Professor universitário. email: claudiocoracao@ig.com.br



do século XIX se difere do realismo midiático do século XXI, justamente, pela demarcação de proposituras estéticas, a partir das condições estampadas pelos *efeitos de realidade*, lá e aqui. São momentos diferentes, inclusive em relação à apreensão dos elementos descritivos. Na marcação simbólica de uma idéia desencantada de mundo (século XIX e início do XX), os elementos de verossimilhança pareciam fundamentar a realidade constituinte como marca crítica da sociedade vigente; já o realismo contemporâneo de matriz midiática escancara os elementos representativos da própria idéia simbólica das representações (espetacularizadas e fetichizadas). Jaguaribe salienta também que o *efeito do real* é o sintoma do esgarçamento das práticas e vivificações cotidianas hoje, veiculadas pela mídia.

Ao falar, entretanto, das vanguardas modernas durante boa parte da primeira metade do século XX (dadaísmo, surrealismo etc.), Jaguaribe esclarece o “acerto de contas” destas com os processos representativos da chamada base realística de mundo, propondo, assim, uma polarização pelos formatos fantásticos e oníricos da subjetividade humana. Mas, evidentemente, o realismo carrega em si, como projeto de evidenciação crítica, o desenlace da representação da vida, em conduta carnal com o cotidiano que se mostra fugaz e violento.

É importante dizer, portanto, que os motes narrativos, em *Amores brutos*, elencados na idéia da visceralidade das tensões urbanas, mostram-se alicerçados às mudanças otimizadas pelo realismo tardio (e estético); e também envoltos pelos níveis mais crus da realidade “desnudada” da violência, a saber: a matriz do incômodo de um mundo desajustado, discernido de componentes estéticos.

Assim, o realismo estético é a preconização, de certa forma, vicária de bases da *fluidéz* e *estagnação* (Candido, 2004), como referendo do nosso cotidiano, pelas amarras distendidas do relato, e como motor precípua não só da idéia de *constituição*, *fundamentação* e *representação* da realidade contemporânea, mas também da vivência e experiência.

A representação da realidade degradada em cenário urbano reforça o aspecto de naturalização dos componentes trabalhados na decodificação do *real*. A base cientificista do *naturalismo* salienta os aspectos sugeridos em *Amores brutos*, já que define o espaço urbano em degradação como o percurso do homem, condicionado por um ambiente-meio, rumo ao seu matadouro social. Esse processo de *animalização*, degradação do humano, é sintetizado pelas figuras de cães em fúria, que se arrefecem aos cuidados cúmplices do matador profissional em códigos de vingança (o personagem



Chivo). O tom das relações urbanas no sufocamento do lar, nas relações familiares e nos códigos de marginalidade, reforça as metamorfoses dos personagens pelo prisma da degradação, da agonia e da morte. O sofrimento dos personagens ante uma cidade categorizada pela violência é o emblema crucial na propalada glamorização estética e estetizante, modulada por relações frágeis entre os personagens, e fundamentada por um espectro ordeiro de vingança.

O funcionamento do naturalismo e as marcas estéticas da violência

Alejandro Gonzáles Iñárritu e Guillermo Arriaga mostram em *Amores brutos* o status de saturação da incorporação cidadina. O naturalismo é pregado pelo escrutínio das vidas colocadas no caldeirão das tensões urbanas. É a partir da cisão dos cenários citadinos arbitrários que o mosaico de *Amores brutos* é construído. A fragmentação não-linear da narrativa evidencia, de forma *sui generis*, a apropriação do discurso moldado pela divisão (conflitos e desajustes) e união (o acidente que une os personagens). É nesse sentido, portanto, que a noção de estagnação da vida cotidiana se rivaliza com o viés da diluição e da fruição de uma cidade dominada por códigos de violência. Desse modo, o ambiente naturalizado se insinua como código incontestado das relações ensejadas na brutalidade.

A cidade, o lar e a rua são vistos pelo prisma da desordem. É na rua que o acidente desenvolverá seu papel de ruptura e de conflito (a modelo fraturada, e o assassino ex-guerrilheiro com seus serviços letais). Há, portanto, a localização do lar como ambiente de sofrimento e dor, tanto o lar madeirado da modelo paraplégica, como o lar sujo dos quartos escondidos de dois jovens amantes.

O realismo estético, altamente midiaticizado, elaborado nas críticas de Jaguaribe, se insinua, fundamentalmente, como elemento de prática naturalista. Essa prática naturalista se formula em componentes estéticos da pregação realística de mundo (na conduta dos personagens jovens, no modo de vestimenta da modelo, e na criação do assassino de aluguel). Grosso modo, nas arestas do chamado “jornalismo verdade”, nos fenômenos da narrativa literária documentada, nos documentários-perfis de personalidades, nos *reality shows*, tais fenômenos de evidenciação realista são associados a *Amores brutos*. No entanto, o *naturalismo* se constrói como emblema das fraturas dos quadros das produções culturais atuais. Nesse sentido, os temas da violência tratados por muitos filmes do chamado “cinema da retomada”, no Brasil, dialogam com



a produção inglesa de Mike Leigh e Ken Loach, mas também com o desconforto dos temas trabalhados por Michael Haneke, Abbas Kiarostami e Alejandro Gonzáles Iñárritu e Guillermo Arriaga. Ou seja, as demandas levantadas por tais produções reforçam a idéia vinculada do *real* com a vida violenta da urbanidade, demarcando jogos de identidade e localizando atores díspares da globalização e da chamada nova ordem mundial. Ou seja, estabelecendo demarcações entre incluídos e excluídos, ou nas palavras de Elias; Scotson (2000), estabelecidos e *outsiders*.

O naturalismo é demonstrado, essencialmente, portanto, pela sujeira e degradação, na marcação que se formula na (e pela) cidade: centro e periferia, cosmopolitismo e desagregação, arranha-céus límpidos e favelização. É sobre essas dualidades citadinas que a produção contemporânea audiovisual (e metajornalística) se encaixa: no filme aqui citado, e em égides jornalísticas cumpridas na matriz metalingüística da realidade em programas como *Profissão-repórter*, *A liga*, *Conexão repórter* etc. O documental se dramatiza na evidenciação da idéia naturalista do componente das tensões em determinados ambientes, assim como o drama do espírito dos matizes do realismo crítico, instalados na literatura do século XIX, se utiliza dos elementos estéticos de uma modernidade não mais envolta pela técnica, mas agora dinamitada pelos signos “cortantes” da necessidade de evidenciação de sentido e urgência do *real*.

As preconizações levantadas pelo enredo de *Amores brutos* permitem visualizarmos, a partir da demarcação entre estabelecidos e *outsiders*, no cenário urbano, uma estética da violência, em certo sentido domesticada pela raiz da sociedade de espetáculos midiática. Nesse sentido, a *estética da violência* entendida no debate que Xavier (2007) faz a partir das formulações epistemológicas de Glauber Rocha e do *Cinema novo*, parece diferir com a estetização da violência hoje. A fome e o debate anti-colonialista talvez simbolizassem a própria urgência das demonstrações da realidade, na crítica de Glauber. A violência proposta pelo cineasta baiano, na visão de Xavier, está instada no modelo simbólico de *resistência* da condição de um país pobre latino-americano (no caso, o Brasil dos anos 1950/1960):

Essa convocação à violência no plano simbólico não apenas se faz nos moldes de convocação a uma violência real, mas também opera a partir do mesmo pressuposto: a situação colonial. (Xavier, 2007, p.184).



Nota-se que o debate em torno da *estética da fome* (no manifesto empreendido por Glauber Rocha), instala a violência como marca indelével das condições vis de vida subjugada do subdesenvolvimento. É evidente, no mais, que a *estética da violência* adquire, em filmes como *Amores brutos*, outra significação, na medida em que formula enredos mais nuançados pela esquematização dos conflitos e choques ditos *pós-modernos*. Xavier nos alerta, no entanto, para o estabelecimento do choque entre ordem e carência terceiro-mundistas, caracteres ainda caros para a produção audiovisual latino-americana atual:

A violência inscrita na própria forma dos filmes de Glauber se apresenta menos como metáfora articulada à experiência social da fome e mais como uma experiência de choque que se apóia na tensão entre vontade e ordem, equacionamento, e a acumulação incontida dos dados da crise. (Xavier, 2007, p.196).

O choque é outro: marginalização, pobreza e urbanidade

Instala-se, no debate sobre os valores do *Cinema novo* e da *estética da fome* de Glauber, o novo arcabouço da discussão da violência. Há outro tipo de choque, envolvido pelos desajustes de uma nova forma de visão da cidade e de seus atores. O choque é mais intenso, porque a banalização das condutas da violência também o são. Há, pois, a elucidação do *real* incorporado aos “choques” brutais da vida costumeira dos grandes centros urbanos, locais sobremaneira condicionados à prática da violência e da marginalidade.

O *choque do real* (nas palavras de Jaguaribe), no registro de uma fabricação do realismo contemporâneo, apropria-se das marcas do realismo estético trabalhado e retrabalhado pelas experiências e vivências de cada indivíduo. Com isso, a degradação estampada, pela naturalização do urbano sujo e carcomido, insinua a ordem do *real* contemporâneo como figuração do choque (do contato brutal), em nível mais profundo e avassalador: “defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador”. (Jaguaribe, 2007, p.100). A autora defende, ainda, a idéia do choque aos modos de operação da urbanidade: “em termos contemporâneos, o habitante da grande cidade pode ser visto como um consumidor entediado que procura revitalizar emoções mortas por meio do choque e do risco da cidade”. (Idem, p.101). Percebe-se, aqui, um elo com as



inquietações moventes dos personagens de *Amores brutos*: sobretudo o jovem *Octávio*, a modelo *Valéria* e o “mendigo” *Chivo*.

Por essa perspectiva, o *choque do real* seria o sintoma maior das organizações do realismo estético, trabalhado para dar vazão e representação simbólica às cidades brasileiras, no entender de Jaguaribe:

As estéticas do realismo aparecem tanto como resposta de choque como conexões entre experiência e representação na tentativa de produzir vocabulários de reconhecimento na incerteza tumultuada das cidades brasileiras. (Jaguaribe, 2007, p.120).

Percebe-se, ademais, que o “reconhecimento na incerteza tumultuada das cidades” se estabelece, como vimos, pelo prisma da ordenação representativa de atores distintos, na cidade. O reconhecimento é confuso sob vários aspectos, entre eles o desassossego urbano, a dor, o sofrimento. Mas, também por uma transposição simbólica da violência e da própria realidade. Soares; Liesenberg (2007) esclarecem os pontos de fuga em filmes brasileiros de temáticas da pobreza urbana, o tom das identidades e discursos entre grupos (estigmatizados ou não):

Conseguir ser visto de outra forma se perder sua identidade – sua marca – parece ser uma questão colocada a grupos excluídos da lógica predominante de organização social. Nas relações estabelecidas pelos discursos, nem sempre a mera citação a um grupo excluído torna-se fato de inclusão; em outros momentos, mencionar a diferença pode incluir outro grupo de rede simbólicas da sociedade. (Soares; Liesenberg, 2007, p.45).

Estendendo o debate do *choque do real* manifestado nas barbas urbanas, deparamo-nos com as ordenações discursivas, e com a legitimação simbólica da idéia incômoda de *real*.

A legitimação discursiva do *real*

A legitimação da urgência do *real* se fundamenta, antes de tudo, por uma instância simbólica, no aspecto legitimador de sua própria práxis. Ou seja, é pelo reconhecimento do motor discursivo da *verdade* que o *real* se mostra intenso como retrato do mundo, da vida. *Amores brutos* escancara essa ordem representada no signo



da brutalidade, por se permitir, é claro, inserir-se em uma espécie de sistema de ordem simbólica veraz.

Para Bourdieu (2010), o *poder simbólico* é o poder regente do acúmulo materialista, que age nas camadas das relações de classes e que, por isso, é o poder legitimante dos complexos sistêmicos: “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (Bourdieu, 2010, p.7/8).

Ora, deparamo-nos, aqui, com a legitimação em estado bruto. Se pensarmos na lógica discursiva em torno da realidade, ou do *real*, perceberemos as nuances da retórica da *verdade*, em contraste - ou oposição - aos mitos, fantasias, falseações e ilusões. Entretanto, a verdade realística do mundo se instala na sistemática estruturante (como produção midiática, como arte, e, até, como política). Assim, segundo Bourdieu, os *especialistas*, *intelectuais* e *artistas* referendam, pelo aporte do *poder simbólico*, as sínteses estruturadas pelos sistemas estruturantes. Nesse sentido, o *poder simbólico*, ou a *simbologia do real*, fundamenta-se na base da discursividade. A realidade se insinua chocante e violenta, porque é entremeada pela idéia de um mundo decadente e fugidio, em que as características do urbano, como se viu anteriormente, se mostram, profundamente, movidas pelo sentido torpe de vida ou de experiência.

Para Foucault (2009), “é sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma “polícia” discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos”. (Foucault, 2009, p.35).

Essa política discursiva (de vigília, sobretudo) é base motora do que Bourdieu entende como a manifestação do *poder simbólico*, pois há a tendência “invisível” de legitimar-se a ordem das coisas, na preconização sistêmica do mundo que se configura estruturado. Nesse contexto, a realidade bruta - modulada pela estética e com os aportes das premissas naturalistas - só evidencia o estado de tensão ao qual o *poder simbólico* está inserido. Poder esse fundamentado pelo reconhecimento e pela legitimação, que Foucault empreende - em sua análise no jogo ao qual se verifica a vontade cognitiva de apreensão do mundo - as bordas do discurso, ao falar da *vontade de verdade*.

Percebe-se, no diálogo entre o *poder simbólico* elucidado por Bourdieu e a ordem discursiva de Foucault um processo operado pela legitimação, ou reconhecimento de bases identitárias. Ou seja, determinada fatia de vida é entendida por demarcações de lutas entre campos de força distintos. Para Bourdieu, “as diferentes



classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme seus interesses”. (Bourdieu, 2010, p.15). Ora, esta luta simbólica é formulada, portanto, também por individualidades, que atingem, para Foucault, paradigmas ordenados nos *comentários*, nas *autorias* artísticas e nas *disciplinas* científicas, todas fincadas no cerne da apropriação social do discurso. A legitimação discursiva se estabelece, portanto, pela evidenciação de sua práxis:

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma de discurso, quando tudo pode ser dito a propósito de tudo, isso de dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (Foucault, 2009, p.49).

A reverberação da *verdade* se ordena pela *inversão*, pela *descontinuidade*, pela *exterioridade* e *especificidade* (Foucault, 2009). Na perspectiva de tais circunstâncias, o discurso se instaura como poder “cambiado” e “interconectado”. Se a verdade é a mola mestra de operação dos discursos, e o sentido o seu fim, é prudente que se verifique o estatuto do *real* como modelo a ser legitimado.

Segundo Bourdieu, “o poder simbólico é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder”. (Bourdieu, 2010, p.14). O pensador francês também ratifica que “essas outras formas de poder” estão localizadas no discurso que se ordena:

O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo. (Bourdieu, 2010, p.14).

É evidente, contudo, que a transformação de um determinado mundo se contextualiza na sua prefiguração discursiva. Se o mundo é constituído pelo discurso, Soares (2009) pontua, em *Margens da Comunicação*, as vocações da verdade em torno da *vontade de verdade* foucaultiana: “é o desejo da verdade, ou a vontade de saber que faz surgir a verdade”. (Soares, 2009, p.62). Na deslocação que Soares faz das premissas de Foucault, verifica-se a realidade como baliza de verificação social, cultural e simbólica. A lógica do *real* se faz presente pelo estatuto da verificação realística. Se voltarmos ao debate em torno das propostas realísticas do século XIX (sobre o qual



Jaguaribe lança a propensão crítica), entenderemos os seus fundamentos a partir do que se pratica no tecido social.

Nesse leque de apropriações, a comunicação massiva - que ganha força no século XX - irá desempenhar, pelas faturas preconizadas da *verdade*, o seu desenlace mais cruel, ou seja, a estetização das marcas legitimadas da verdade. Ou, nas palavras de Foucault, do discurso da verdade. Se verificarmos a preocupação de Soares em relação aos funcionamentos da base discursiva, perceberemos a sedimentação, na produção audiovisual contemporânea, de níveis “absurdos” de realidade, estetizados pela idéia de veracidade.

A lógica do *real*: o movimento

A imagem cinematográfica é regida pelo movimento, pela ação que se desencadeia, dando sustentação, portanto, à situação que se apresenta em cena. Deleuze estabelece um percurso da idéia de movimento que se associa, evidentemente, à elaboração da narrativa realista do cinema. Nesse sentido, o movimento é o emblema encarnado no funcionamento do audiovisual. Todavia, Deleuze finca três diretrizes do movimento a partir do pensamento desenvolvido pelo filósofo Henri Bergson: (1) o espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer; (2) o movimento exprime uma dialética de formas e possibilidades; (3) o movimento exprime algo mais profundo que é mudança na duração ou no todo.

Nota-se nessas três perspectivas, a determinação baseada no percurso de um fio de realidade, dando ao suporte audiovisual as condições necessárias para o desenvolvimento de uma matriz alicerçada no discurso do *real*: lógico, ordeiro e sustentado pela experiência e memória, já que o passado e o presente são ideais orgânicos de um tempo racional desenrolado no espaço percorrido; de um passado que se moldurou, levando as possibilidades de apreensão pela duração e pelos códigos dialéticos de narratividade. Ainda, nessa perspectiva, é interessante notar que o *enquadramento*, para Deleuze se sustenta no conceito amplo do “universo” visual que se mostra, em que o *quadro* demonstra os níveis da realidade que se cria. Em outro pólo, a *decupagem* e o *plano* são medidas *macro* e *micro* da apreensão do campo de representação dos atributos do *real* circundante.

Para o estabelecimento dos saltos temporais e espaciais, na lógica do audiovisual, Deleuze pontua quatro tipos de montagem do cinema clássico realista: (1) a



montagem *orgânico-ativa*, do cinema americano; (2) a montagem *dialética* do cinema soviético; (3) a montagem *psíquica* da escola francesa realista; (4) a montagem *espiritual* do expressionismo alemão. Nesses quatro tipos de edição da matéria-prima da imagem, o movimento se sustenta pelas evidenciações do suporte audiovisual, na medida em que cria a estética pungente do *real* que se apreende, a partir de narrativas que evidenciam os desconsoles da realidade que a câmera capta e o autor edita.

A partir das configurações que Deleuze estabelece sobre o movimento, - e, portanto, do imaginário e da ilusão da apreensão audiovisual -, a constituição da *imagem-movimento* se dá por um percurso de ordem estabelecida, na realidade apreendida pela técnica cinematográfica: (1) a *percepção* como sedimentação do *todo* em cena, da amplitude das relações que se estabelecem na narrativa e no enredo; (2) a *afecção* dos gestos, o trabalho candente das técnicas que se desenrolam na acepção da cena que transcorre; (3) a *pulsão* que evidencia os suportes de tendências naturalistas, na realidade dos *close-ups* – e do primeiro plano íntimo - para, em seguida, dar o salto à (4) *ação*, que se materializa na relação com a *situação*, ou, entre pequenas (comédias de costumes) ou grandes (*western*) manifestações do *movimento*.

Trata-se, pois, da descrição do movimento da imagem como significação de sua essência imaginária, lúdica, mas também realista-naturalista, dos afetos e da percepção de mundo. Tanto D.W.Griffith como Sergei Eisenstein são os pilares da idéia, construída pela *montagem*, do estabelecimento do cinema como apreendedor do *real*. É evidente que as proposituras do realismo francês de Jean Renoir, e a interpretação visceral presente nos filmes de Elia Kazan irão sugerir - e fundamentar tempo depois - o que viria a ser chamado o *cinema realista clássico*.

Contudo, para Deleuze, há uma crise da *imagem-ação* pelos suportes de evidenciação do nível *mental*, a reconfigurar a própria idéia de realidade. Nesse sentido de discussão, as vanguardas européias do cinema, no pós-guerra, são os paradigmas de ruptura da tradição alicerçada e fundamentada pela *imagem-movimento*: *Nouvelle vague* francesa, *Cinema novo* brasileiro, Cinema novo alemão e, principalmente, o *Neorealismo* italiano. Há nos planos da autonomia da imagem significativa do *Neorealismo*, em todas as suas funções críticas e ideológicas (de cineastas como Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini), a ilustração de um tempo *uno*, fincado no presente, utilizando-se de sua autonomia para escancarar os níveis do registro documental. Assim, a idéia realística anterior (da imagem condicionada ao



movimento) é, no *Neorealismo*, o fruto das transgressões de *urgência do real* (como demonstra Zizek, em ensaios recentes) durante o século XX.

Ou seja, a documentalidade de uma *realidade real*, no *Neorealismo* italiano (com cenas externas, atores amadores etc.) - a mostrar os desempregados (*Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica), a cidade destruída pela guerra (como na trilogia de Rossellini *Roma cidade aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha ano zero* (1948)), as condições de estivadores (*A terra treme* (1948), de Luchino Visconti) - evidencia que determinado documento se basta para fincar a idéia de *verdade*, no seio da produção contra-hegemônica do audiovisual, na segunda metade do século XX. Tem-se, portanto, o surgimento do *cinema moderno* em suas várias representações da realidade, diferentes do suporte dos quatro tipos da montagem clássica realista; sustentado, no novo momento, pelos índices da força documental e pelas formulações da alegoria simbólica e intelectual (basta voltarmos à estetização em torno da violência presente na discussão acerca do *Cinema novo* brasileiro).

O círculo a que éramos remetidos do plano à montagem, e da montagem ao plano, ora se constituindo a imagem-movimento, ora a imagem indireta do tempo, parece ter sido rompido. Apesar de todos os esforços, a concepção clássica tinha dificuldades para se livrar da idéia de construção vertical percorrida pelos sentidos, em que a montagem agia sobre imagens-movimento [e não imagens-tempo]. (Deleuze, 1985, p.56).

O corpo mutilado: a violência bruta do real

Amores brutos empreende uma narrativa que se baseia nos conflitos. Um acidente de automóvel unirá três núcleos de ação, personificados pelo jovem *Octávio*, pela modelo *Valéria* e pelo “mendigo” *Chivo*.

Nessa preconização, a dupla de realizadores “brinca” com as demarcações espaciais e temporais. Contudo, é bom salientar que a proposta estética configurada pela fragmentação sugere que as três histórias entrelaçadas façam sentido na representação da condição humana na urbanidade feroz do cotidiano.

Assim, o lugar do conflito é a amarra principal das aspirações dos personagens, todos eles, de certo modo, sustentados pelo acompanhamento dos “perros”, mordidos pela desconfiança do futuro e do presente.



Cães em fúria

Octávio é apaixonado pela cunhada *Suzana*, vítima das agressões do irmão *Ramiro*. *Octávio* não liga muito para mãe, localizada como uma dona de casa de muitos afazeres, entediada pela condição precária, em uma residência minúscula. *Ramiro* trabalha em uma *drugstore*, mas dinamiza a vida financeira em pequenos furtos e *assaltos*.

Octávio, um pouco acidentalmente, passa a ganhar dinheiro com o seu cão em brigas de rinha. A ferocidade das cenas envolvendo os cães de luta evidencia o processo de animalização do personagem. Seu objetivo é fugir com *Suzana*, sair das amarras do cotidiano pecaminoso e sufocante de sua família. Cada mordida do *perro* feroz representará um pouco a sua meta futura.

Suzana, no entanto, some de vista com *Ramiro*, levando o dinheiro dado por *Octávio*. No envolvimento com uma gangue violenta (na essência da estereotipia), *Octávio* vê seu caminho se desfigurar. É o término de sua presença no filme, no acidente sem volta, que vitima *Valéria*. O cão ensangüentado de *Octávio* cruza-se com os outros cachorros de *Chivo*.

Valéria é uma modelo famosa entendida como celebridade. Tem um caso com *Daniel*, um homem casado apaixonado pela aventura hedonista da beleza de *Valéria*. Compra um apartamento a sua amada. Parece ali se configurar uma doce relação de amantes, movidos pela paz. Entretanto, o acidente automobilístico com *Octávio* a transformará em ser incompleto. Paraplégica, resta a *Valéria* visualizar incessantemente o *outdoor* de outrora (em que aparece linda e faceira). *Valéria* lutará contra o apartamento madeirado aterrorizante, numa apropriação narrativa de terror, aos moldes dos contos fantásticos de Edgar Allan Poe. Seu pequeno cachorrinho sumirá no assoalho, mas continuará uivando pela salvação, que não vem. A modelo aos poucos enlouquecerá, sem perspectivas de trabalho, fncada no amor dado por *Daniel*, mas envolta nas amarras do seu próprio destino imóvel.

O destino é ingrato, também, para *Chivo*, o ex-guerrilheiro que procura redenção nos assassinatos pagos que comete em figurões do grande centro urbano. Sonha em “reconstruir” seu passado, na angústia concomitante de empreender o acerto de contas com a filha. Enquanto isso, paira pelas ruas da cidade, como um modelo da mendicância, visualizando os processos de degradação (seu e da urbe).



Encontra-se com os jovens transgressores (a gangue que persegue *Octávio*), cuida do cão vitimado de *Octávio* e faz da vingança da irracionalidade seu objetivo maior, ou seja, o da transgressão de sua própria individualidade. Nesse sentido, *Chivo* parece ser o componente ético alicerçado dos realizadores de *Amores brutos*. Ele é companheiros dos cães. Sua atitude “perro” é o emblema maior de um código moral heterodoxo, no mais: é assassino, mas é “digno”, suas aspirações são movidas pela instância mais racional possível, ao contrário, portanto, da paixão que move *Valéria* e *Octávio*. *Chivo* perdeu as esperanças e as ilusões nesses anos todos. É um fantasma de si mesmo. Preso em sua própria consciência, vê o acidente envolvendo *Octávio* e *Valéria* com olhos *completos*, enquanto estes esvanecem.

Considerações últimas: Marcas da violência, estigmas e processos de exclusão

Amores brutos, portanto, nos sugere que a violência praticada na cidade grande vitima atores distintos: a modelo bela, o jovem indomável suburbano e o “intelectual” assassino. São representações, ademais, de resistência ao *status quo* mais padronizado da vida aparente da “ordem social” e da norma.

Se voltarmos à discussão do poder, perceberemos que o *poder simbólico* faz das instâncias estruturadas o mote da significação da realidade. Nesse sentido, a figuração dos três personagens principais é baseada no *estigma*. É por essa trilha que os cineastas empreendem o jogo claro de conflito, na Cidade do México contemporânea. Os estigmatizados são ainda mais marcados pelo acidente que os deteriora (interna e externamente). Como uma marca indelével, *Valéria* perde os movimentos dos membros inferiores; *Octávio* perde seu ideal; e *Chivo* acerta a projeção do futuro pelo passado. Porém, todos eles estão marcados figurativamente pela violência que se instala.

São, pois, marcados pela violência bruta do cenário em degradação, isto é, a urbe degradada contemporânea, que vitima seus atores no intenso jogo de decomposição (da vida, dos amores e dos corpos).

Assim, se pensarmos na dualidade que Elias; Scotson empreendem entre estabelecidos e *outsiders*, notamos que a tensão se fundamenta, justamente, por esse confronto, emoldurado pelas instâncias de poderes distintos e pelos respectivos propósitos de lutas, entre ambos: “Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído”. (Elias; Scotson, 2000, p.23).

A exclusão é, pois, a consequência da corporificação da violência estigmatizada pelo *choque de realidade* de vidas desconfortáveis. Se o *naturalismo* como emblema importante da arte se fundamenta pela dualidade entre *fruição* e *estagnação* (Candido, 2004), não se pode esquecer que *Octávio, Suzana, Ramiro, Daniel, Valéria, Chivo* etc. são movidos por aspirações outras. Seus objetivos são a *mobilidade* e, portanto, vinculam-se ao *estigma* ensejado na dualidade entre estabelecidos (os donos do poder) e os excluídos *outsiders* (os marcados pela exclusão). Soares e Liesenberg sintetizam:

Se tomarmos como pressuposto a definição de estigmas como relacionados à idéia de estagnação e mobilidade, podemos dizer que os estigmas aparecem justamente nos lugares em que há tentativas de deslocamento. (Soares; Liesenberg, 2007, p.43/44).

Ora, ocorre, portanto, em *Amores brutos*, o deslocamento justaposto das ações empreendidas pelos personagens excluídos. O momento do encontro entre eles é um acidente que os vitima, em um jogo de transposição, obviamente, idealizado pela mobilidade.

A apropriação do realismo crítico só reforça essa marcação simbólica do corpo, da morte e da decomposição (também como um exemplo de estetização do realismo). O filme, ao mostrar a violência dos cães mortos em rinha, coloca em desconforto suas intenções, pelos níveis da pulsão naturalista: seja na idéia do projeto de degradação no ambiente singular (do homem que se transforma pelo meio), seja na idéia da *imagem-movimento* condicionada pela percepção do meio (pela afecção dos sentidos, pela pulsão encadeada na situação e ação audiovisual).

É por esse encadeamento lógico realístico, no mais, que *Amores brutos* evidencia o *choque do real* pautado pelas marcas estigmatizadas da marginalização. A legitimação discursiva desse choque naturalista, fundamentada pela lógica realista, dá-se pelas simbologias colocadas na película, a saber: os poderes inerentes da legitimação da verdade como fratura do caos social e da violência praticada.

Nesse contexto, o discurso acerca da realidade parece repetir – *ad nauseam* - a urgência e a "paixão pelo real", com instrumentos narrativos para isso. Assim, os cães de *Octávio, Valéria e Chivo* estão amarrados até as últimas consequências a eles.

A presença do *real* em *Amores brutos* é sustentada pelo incômodo e pela violência, tanto nas marcas discursivas, quanto nas mutilações dos personagens, reforçando, desse modo, o *poder simbólico* legitimado das produções audiovisuais e a



utilização das camadas mais torpes da degradação social e política para referendar o estado de coisas que nos cerca. Estado desconfortável e incômodo, como o *real*.

Referências

- AMORES brutos (Amores Perros), de Alejandro Gonzáles Iñárritu e Guillermo Arriaga, 2000, 153 min.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 13.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Degradação do espaço**. In: _____. O discurso e a cidade. 3.ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders**. In: _____. Os estabelecidos e os outsiders. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 19.ed. São Paulo: Loyola, 2009.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- KEHL, Maria Rita. **As máquinas falantes**. In: NOVAES, Adauto (org.). O homem máquina. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- SOARES, Rosana de Lima. **Margens da comunicação**. São Paulo: Annablume, 2009.
- SOARES, Rosana de Lima; LIESENBERG, Cíntia. **Figurações simbólicas da pobreza: transposições de estigmas sociais em filmes brasileiros**. São Paulo: Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero, vol. 10, n. 19, 2007.
- XAVIER, Ismail. **Sertão-mar**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003.