Modernização, desencanto e violência: a proposta realista de *La vendedora de rosas*

Naira Reinaga de Lima
Mestranda do programa de pós-graduação em ciências sociais da Universidade Estadual Paulista.
Este trabalho faz parte do projeto de iniciação científica financiado pela FAPESP em 2007.
nairareinaga@yahoo.com.br

Resumo:
Considerando as reflexões do cinema enquanto linguagem, propomos uma análise do filme *La Vendedora de Rosas* (Colômbia, 1998), discutindo a forma como o filme aborda a questão da marginalidade, pobreza e violência urbana na Colômbia dos anos 90. Partícipe da tradição da cinematografia política latino-americana, o filme pretende ser uma reflexão e uma resposta às transformações sofridas por um país que se insere de forma periférica no contexto do capitalismo mundial, denunciando o processo de marginalização a que estão submetidos jovens e crianças das grandes cidades latino-americanas. Ao propor que os denominados "atores naturais" participem da elaboração do roteiro do filme e depois o representem, o cineasta redefine a posição dos atores que se tornam narradores sociais das suas próprias histórias, elemento que particulariza o filme recriando uma nova forma de realismo no cinema latino-americano recente.
Palavras-chave: cinema latino-americano, realismo e questão urbana.

Resumen:
Considerando las reflexiones del cine como lenguaje, proponemos un análisis del filme *La Vendedora de Rosas* (Colombia, 1998), discutiendo la forma como el filme aborda la cuestión de la marginalidad, pobreza y violencia urbana en Colombia en los 90'. Partícipe de la tradición de la cinematografia politica latinoamericana, el filme pretende ser una reflexión y una respuesta a las transformaciones sufridas por un país inserto de forma periférica en el contexto del capitalismo mundial, denunciando el proceso de marginalización al cual están sometidos jóvenes y niños de las grandes ciudades latinoamericanas. Al proponer que los denominados "actores naturales" participen de la elaboración del guión del filme y después lo representen, el cineasta redefine la posición de los actores que se tornan narradores sociales de sus propias historias, elemento que particulariza el filme recreando una nueva forma de realismo en el cine latinoamericano recién.
Palabras clave: cine latinoamericano, realismo y cuestión urbana.

A representação política das classes marginalizadas aparece pela primeira vez no cinema latino-americano dentro do movimento que ficaria conhecido como *Nuevo Cine* (no Brasil, o Cinema Novo), surgido no final da década de 50 e que ficou conhecido internacionalmente durante a década de 60. Com influência do neo-realismo italiano do pós-guerra, a principal proposta do *Nuevo Cine* era desenvolver uma cinematografia realista com o objetivo de mostrar a condição econômica subdesenvolvida dos países latino-americanos e de 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.

Em seu clássico *Cine y subdesarrollo* (1962), Fernando Birri afirma que o principal objetivo do *Nuevo Cine* era desenvolver uma cinematografia realista capaz 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 faz parte da configuração social e histórica da América Latina. A questão da tomada de consciência crítica por meio de uma cinematografia que proporcionasse ao povo esclarecimento de sua condição era colocada pelo *Nuevo Cine* em um movimento que pode ser traduzido também como uma busca de identidade dos povos latino-americanos, em uma busca de sentido em meio a um período turbulento e de agitações políticas em toda América Latina.

Na análise presente em *Alegorias do subdesenvolvimento,* Ismail Xavier (1993) 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 transformações o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária" (XAVIER, 1993, p. 09). 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. Deste modo, a cinematografia realista[1] foi usada como recurso de crítica social, e a representação das classes marginalizadas no cinema latino americano irá caracterizar um cinema político com o qual se dialoga até os dias atuais.

De acordo com Birri (2006), a novidade da produção cinematográfica latino-americana atual estaria relacionada com uma maior diversidade e pluralidade, que dariam 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.

Diante do cinema latino-americano atual, encontramos na obra *La Vendedora de Rosas* (Colômbia, 1998), do cineasta colombiano Victor Gaviria, um cinema político que não abandonou os pressupostos e desafios do *Nuevo Cine*, ainda que deva fazer as contas com a atual conjuntura latino-americana, isto é, com o contexto de modernidade periférica no qual mergulha o continente. Com uma proposta original, o filme representa importantes transformações da produção cinematográfica latino-americana recente, pela nova forma com que lida com a questão da pobreza, marginalidade e violência urbana em uma grande cidade latino-americana.

[1] Para todos os efeitos, entendemos que todo tipo de cinema, em qualquer modalidade – por mais 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.

O filme é produzido no final da década de 90 e concorreu a prêmios em diversos festivais nacionais e internacionais, entre eles o Festival de Cannes, dando destaque ao cinema colombiano e sendo visto no país por mais de 700.000 espectadores no ano de seu lançamento[2].

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

A linguagem do filme caracteriza-se pelo uso de atores não-profissionais que participam da elaboração do roteiro do filme juntamente com o cineasta. Os atores são meninas e meninos de rua, provenientes quase sempre de famílias desestruturadas, que roubam, traficam e são usuários de drogas, vivendo do que a rua pode lhes oferecer. Deste modo, os relatos baseados em experiências vivenciadas por estes jovens são incorporados assim à ficção[3], demarcando uma dupla relação onde tanto o cineasta como os atores são os narradores sociais.

---

[2] Dados recolhidos de [http://www.terra.com.co/cine/noticias/28-03-2003/nota83721.html].

[3] O filme é inspirado no conto de ficção *A pequena vendedora de fósforos*, de Hans Christian Andersen, escritor de contos infantis do século XIX.

Esta relação de tentar incorporar os sujeitos que pretende representar, tornando-os partícipes da elaboração do roteiro do filme, é apontada por Ruffinelli (2003) como fator de inovação e originalidade do filme, o que implicaria em um exercício de libertação de preconceitos e imposições ideológicas no cinema latino-americano. Neste sentido, ainda de acordo com o autor, um ponto de afastamento em relação ao *Nuevo Cine* é que a proposta realista de *La Vendedora de Rosas* coloca a possibilidade de expressão destes sujeitos a partir de seu próprio discurso e a partir de seu próprio espaço, caracterizando uma narrativa particular sobre a sociedade colombiana e o contexto de produção no qual o filme se insere.

Ao possibilitar que os sujeitos participem da elaboração do roteiro do filme, colocando nele suas vivências e perspectivas de vida e de mundo, o filme apresenta uma ruptura com narrativas dominantes que os tratam como delinqüentes 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.

Seguindo a idéia da ruptura que o filme representa frente aos discursos dominantes, Jáuregui e Suárez (2002), no artigo *Profiláxis, tradución y ética*, afirmam que as obras de Gaviria são inovadoras no que diz respeito ao modo como lidam com a alteridade, rechaçando os discursos que julgam a classe marginalizada como "descartável", como mero detrito de um modo de vida onde o consumo é colocado como formador de identidades. 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.

Em seu artigo *Victor Gavíria y las huellas de lo real*, Duno-Gottberg (2003) discute a "intenção realista" no cinema de Gaviria. De acordo com o autor, a reflexão do cineasta sobre o realismo

determinaria 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", onde se distancia qualquer pretensão de objetividade ou reprodução do real. A "intenção realista" impõe o compromisso de levar à tela experiências que resultam às vezes incompreensíveis e violentas, mas, sobretudo, experiências que fazem parte da vida dos sujeitos marginalizados. Portanto, o alcance político do trabalho do cineasta seria determinado 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.

Neste sentido, ainda de acordo com o autor, o cinema de Gaviria parte de uma posição diferente da do *Nuevo Cine*, onde estavam implícitas a idéia do intelectual e de uma vanguarda que julgaria e orientaria os despossuídos, onde a vanguarda cinematográfica corresponderia 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 Gavíria, ainda de acordo com Duno-Gottberg (2003), o "subalterno" seria 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 subalterno e marginalizado que se expresse de seu lugar, sem se assumir em uma postura hegemônica. Esta postura seria 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, ainda segundo Duno-Gottberg (2003).

A proposta realista do filme colocaria, portanto, a possibilidade de expressão destes jovens a partir de seu próprio discurso e a partir de seu próprio espaço, pois as filmagens ocorrem nas ruas e nos bairros periféricos onde vivem. Deste modo, a linguagem do filme aposta na denúncia social e política da situação a que estão submetidos jovens e crianças das grandes cidades latino-americanas, revelando elementos particulares da relação do sujeito comum com a sociedade, às vezes na condição de marginal da história e da política, mas no centro de um drama social que, por sua vez, não deixa de ser político.

A participação dos atores/sujeitos e a elaboração coletiva do roteiro são as bases da proposta realista do filme, de onde decorreria o uso da linguagem de rua das crianças, caracterizada por gírias constantes e quase initeligíveis[4]. Do mesmo modo, as filmagens ocorrem nas ruas e espaços periféricos onde vivem as crianças marginais, seguindo a idéia de que seria impossível para o cineasta falar dessas crianças sem sua própria linguagem e fora de seu espaço (cf. Ruffinelli, 2003). Assume-se, deste modo, a incompreensibilidade e alteridade do subalterno, resultando em um encontro, intermediado pelo cineasta, com o sujeito marginalizado (cf. Jáuregui e Suárez).

É certo que o fato de os atores serem "naturais" e das filmagens ocorrerem nas ruas não impede os sujeitos de atuar. Sabemos também que, mesmo com a ajuda participativa dos atores/sujeitos no roteiro, é a visão do cineasta, sobre uma determinada estrutura social, que nos é mostrada no filme: é ele

[4] O que rendeu inúmeras críticas ao filme, lembrando que mesmo para os colombianos o entendimento do filme não é fácil, pois as gírias pertencem, mais do que a uma região específica, a um estrato social específico – o dos meninos e meninas de rua que vivem na periferia de uma grande cidade.

que escolhe o que deve ou não ser mostrado no filme. A montagem do filme é feita a partir da perspectiva do cineasta, o que acaba por redefinir em parte o discurso dos atores naturais.

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". Lembramos também que o cinema, como linguagem produzida e controlada por uma fonte produtora, deve ser entendido sempre enquanto discurso, o que torna, por isso mesmo, toda narrativa uma ficção (cf. Aumont, 1995; Xavier, 1977)

Mas, ainda assim, a ficção se deixa perpassar pela presença física, pela atuação e pela representação dos próprios sujeitos que em tese deveriam pertencer à ficção, deixando entrever a realidade da marginalização na sociedade colombiana. Neste sentido, a proposta realista do filme nos permite realizar uma reflexão da percepção que os sujeitos marginalizados possuem da realidade violenta na qual se inserem.

Assim, o filme pode ser entendido como uma resposta às transformações sofridas pela Colômbia nos últimos anos, dialogando com os resultados do processo de modernização periférica pelo qual passou o país. De acordo com 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. Diante deste cenário, a violência se tornou parte da vida cotidiana da população colombiana. Para Gautier (2004), a crise colombiana deixa de se caracterizar como estado de exceção para assumir-se como estado de permanência, ou seja, a violência passa a ser parte da cotidianidade da população colombiana, ao mesmo tempo em que é desestruturadora do tecido social.

Deste modo, na década de 90 a situação de violência pela qual passa o país se mostra em proporções alarmantes. Enquanto a taxa nacional de homicídios, já elevada em comparação com outros países, é de 77 para cada 100.000 habitantes, em Medellín, segunda maior cidade colombiana, com cerca de 3 milhões de habitantes, este número salta para 381. O problema se apresenta de forma ainda mais crítica quando sabemos que a maioria dos assassinatos são de jovens, com uma faixa média de idade entre 17 e 24 anos (cf. Alcalá, 2000). Em artigo que analisa a constituição das identidades juvenis em meio à violência na cidade de Medellín, Alcalá (2000) diz que a cidade é afetada por profundas transformações econômicas e sócio-culturais devido à presença cotidiana da violência – nos últimos 20 anos, mais de 40.000 jovens morreram em sua decorrência.

De acordo com Xavier (1993), na década de 90 temos em toda a América Latina a radicalização de sua condição periférica, com o abandono de uma ótica otimista que entendia que a condição de subdesenvolvimento seria superada. A Colômbia neste período depara-se então com um quadro onde podem ser constatadas todas as mazelas de um país atrasado no quadro da economia mundial. A partir de um acelerado processo de urbanização que, como no Brasil, relaciona-se a um processo mais amplo de modernização, temos a formação das grandes metrópoles colombianas e, concomitantemente, a formação de periferias e espaços marginais subjacentes às grandes cidades. De acordo com Gautier (2004), em 30 anos 70% da população colombiana passa a residir nas cidades. Este fenômeno é agravado com os grandes deslocamentos populacionais decorrentes da fuga de regiões afetadas pela guerrilha, o que acarretou no crescimento desordenado das suas maiores cidades, como Bogotá e Medellín, onde a

população praticamente duplicou nas últimas duas décadas[5]. Deste processo desordenado de urbanização decorrem problemas como a pobreza, a violência e a infância abandonada, inseridos dentro de um quadro mais complexo que aquele dos anos 50 e 60, pois se associa às demandas de nova ordem: consumo, inserção tecnológica, educação competitiva, lazer, etc.[6]

É diante deste contexto ultra-violento que envolve a sociedade colombiana que se insere *La Vendedora de Rosas*. A prática cinematográfica, ao retratar por meio da ficção a vida de sujeitos comuns, acaba assumindo um caráter político, pois consegue denunciar as conseqüências de um processo de desenvolvimento periférico e excludente que caracteriza a América Latina, com seus resultados que se traduzem na vida das crianças marginalizadas e que nos são mostrados na narrativa fictícia.

Para concluir, queremos lembrar que a proposta do filme traz consigo um compromisso com a realidade que pretende representar, pois possui a preocupação de registrar a memória de indivíduos que estão prestes a desaparecer (cf. Ruffinelli, 2003). Como nos mostram os números dos atores mortos depois das filmagens[7], a denúncia da situação das crianças acaba se dirigindo também ao espectador e

---

[5] De 1995 a 2006, quase 1 milhão e 900 mil pessoas migraram para as cidades, fugindo das zonas controladas pela guerrilha. Em 1985, Bogotá possuía 4 milhões de habitantes, número que salta para 8 milhões em 2005, enquanto que em Medellín no mesmo período o número de habitantes salta de 2 para 3 milhões. Fonte: *Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas* (DANE) – Colômbia.

[6] Nos últimos anos, vemos a formação de um novo quadro social, com a queda do índice de assassinatos e a melhoria das condições de vida da população, a partir do governo conservador de Uribe, que colocou na ordem do dia o combate à violência. Para mais informações, ver Folha de São Paulo (15/10/2006).

[7] Dos 29 atores que fizeram parte do filme *La Vendedora de Rosas*, 17 estão mortos em decorrência da situação de violência na qual estavam inseridos. A protagonista da personagem Mônica encontra-se presa, condenada a 26 anos de detenção, acusada de homicídio (cf. Perea, 2004).

sua passividade, quando se depara com o fato de que a maioria dessas crianças não chegou sequer à adolescência. O fato de que o filme não modificou a realidade dos atores nos alerta sobre a nossa indiferença perante a situação das crianças e jovens de rua, na condição de vítimas da pobreza e violência de uma sociedade marcada pela violência.

Deste modo, a proposta realista de *La Vendedora de Rosas* nos permite realizar uma leitura e reflexão 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 o potencial estético do filme pode ser entendido também como potencial político, pois dialoga diretamente com o contexto de violência no qual o filme se insere. Portanto, o alcance político da obra do cineasta seria determinado 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.

Este aspecto irá nos revelar uma Colômbia vista por dentro, o que é importante se pensarmos que, apesar do contexto de integração econômica pelo qual passa hoje a América Latina, pouco conhecemos deste país. Neste sentido, pensá-la a partir do discurso artístico é vê-la a partir da sua especificidade e particularidade, isto é, partindo-se da percepção interna que perpassa a vida de sujeitos concretos e comuns, ainda que filtrada pela ótica do cinema.

Bibliografia

ALCALÁ, P. R. La memoria viva de las muertes: lugares y identidades juveniles en Medellín. **Análisis Político**, Bogotá: Clacso, n. 41, set/dez 2000. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar.> Acesso em 30 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>. Acesso em 05 abr 2006.

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

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

_____. Um construtor de utopias. **Revista Pesquisa Fapesp,** s. n. p., ed. 127, set 2006.

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.

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.

JÁUREGUI, C. A; SUÁREZ, J. Profilaxis, traducción y ética: la humanidad "desechable" en R*odrigo D, No futur*o, L*a Vendedora de Rosas* y L*a Virgen de los Sicarios.* **Revista Iberoamericana**, Caracas, v. 68, n. 199, abr/jun 2002. Disponível em: <http://www.geocities.com> Acesso em 05 set 2006.

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

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

RUFFINELLI, J. Una mirada regional que se hace universal. **Cuadernos de Cine Colombiano**, Bogotá: Cinemateca Distrital, n. 3, 2003. Disponível em: <http://www.cinematecadistrital.gov.co > Acesso em 20 ago 2006.

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

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