



POBREZA E VIOLÊNCIA URBANA EM *LA VENDEDORA DE ROSAS*¹

Naira Reinaga de LIMA²

Resumo: Propomos aqui uma análise do filme *La Vendedora de Rosas* (dir. Victor Gaviria, Colômbia, 1998), discutindo a forma como a narrativa aborda a questão da marginalidade, pobreza e violência urbana na Colômbia atual. Dialogando com a tradição da cinematografia política do *Nuevo Cine*, a proposta realista de *La Vendedora de Rosas* representa uma inovação no cinema latino-americano atual com o uso de atores não-profissionais que participam da elaboração do roteiro juntamente com o cineasta, permitindo sua intervenção a partir de seus próprios espaços e discursos. Nossa análise tenta mostrar como este realismo problematiza os resultados do processo de modernização periférica pelo qual passou a Colômbia e a América Latina nos últimos anos, a partir de um olhar de desencanto e de falta de expectativas sobre a realidade representada.

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

Durante muito tempo, o cinema latino-americano foi ignorado pela teoria e história oficial do cinema. De acordo com Stam (2006), isso decorreria do fato de que as produções dos países periféricos 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 outras cinematografias. Somente nos anos 80 e 90 é que houve uma considerável expansão da teoria e da pesquisa sobre esse cinema, com estudos nas mais variadas correntes realizados em vários países, como nos observa o autor.

No entanto, muito antes disso, desde o final dos anos 50, uma teoria elaborada e coerente começa a se traçar para o cinema dos países subdesenvolvidos. Na América Latina, podemos observar o desenvolvimento de uma cinematografia realista em vários países, apresentando vários aspectos comuns, como a questão da identidade nacional, a luta pela conquista do mercado e a luta contra a colonização cultural. É assim que estas preocupações caracterizarão o movimento do *Nuevo Cine* latino-americano (no Brasil, o Cinema Novo), que irrompe com força no panorama internacional na década de 60.

¹ Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP - Universidade Estadual Paulista - campus de Marília. Membro do grupo de estudos em Cinema e Literatura.



A principal proposta do *Nuevo Cine* era desenvolver uma cinematografia realista com o objetivo de mostrar a condição 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. A condição periférica e de subdesenvolvimento do continente é assim colocada em pauta pelos movimentos sociais e pelas manifestações artísticas do período. Na análise presente em *Alegorias do subdesenvolvimento*, 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 transformação o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária” (XAVIER, 1993, p. 09). Diante deste cenário, iria ganhar 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.

Dentro deste 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 (cf. Stam, 2006).

Para citarmos rapidamente alguns exemplos conhecidos, temos na Argentina Fernando Birri, que produz os filmes *Tire Dié* (1958) e *Los inundados* (1961), trazendo para o cinema uma crítica ao processo de modernização pelo qual passava seu país. Em 1962, lança o manifesto *Cine y subdesarrollo*, defendendo uma cinematografia realista que denunciasse o subdesenvolvimento da realidade latino-americana. Na obra *Hacia um Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (1969), Solanas e Getino defendem um cinema de descolonização cultural. Os autores argentinos haviam produzido o filme *La hora de los hornos* (1968), que se tornaria referência para as teorias e filmes do denominado Terceiro Cinema³. No

³ O *Tercer Cine* era a denominação para o cinema produzidos nos países do Terceiro Mundo, que se colocaria como oposição a um *Primer Cine*, norte-americano e dominante, e a um *Segun Cine*, relacionado ao cinema de autor, reduzido a pequenos grupos elitizados que, apesar de questionar a ideologia imperialista, não era capaz de modificar as relações de força vigentes, ainda de acordo com os autores.



Brasil, Glauber Rocha filma *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que se tornou um clássico do cinema brasileiro e latino-americano. O cineasta também é o autor do manifesto *A estética da fome* (1965), apontando a necessidade de se criar uma nova linguagem cinematográfica que fosse libertária e reveladora, onde a relação entre o cinema e a pobreza levaria a uma estética da fome, caracterizando seu cinema político. Na Bolívia, de acordo com Avellar (1995), temos Jorge Sanjinés e sua proposta de um *Cine junto al pueblo*, com o uso de atores não-profissionais que construía o cinema em conjunto com o cineasta, inspirado no modo de pensar do povo indígena, em sua tentativa de desenvolver uma linguagem popular no cinema latino-americano.

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.

Analisando o contexto político da década de 60 e sua relação com o cinema dos países subdesenvolvidos, Stam (2006) irá dizer que após a euforia revolucionária, com o desencanto sintomático do colapso do socialismo e da revolução que não ocorreu, houve uma reconsideração das possibilidades políticas, culturais e estéticas. O cinema também expressa essas transformações, abrindo-se para uma temática mais diversificada, onde os cineastas tornam-se mais conscientes de um cinema “que produzisse não apenas consciência política e inovação estética, mas também o tipo de prazer esportivo permitidor do florescimento de uma indústria cinematográfica economicamente viável” (STAM, 2006, p. 309).

É também na década de 60, de acordo com Stam (1999), que a teoria do cinema que enfatizava o realismo passa a relativizá-lo e criticá-lo, e a ênfase dada à reflexividade e à intertextualidade nos anos 70 e 80 acarretaria na crise da representação⁴. O cinema latino-americano também participa destas transformações,

⁴ Como nos informa Stam (1999), a crítica feita ao realismo se relaciona com uma primeira tendência dos estudos culturais que equiparava o termo realismo com retrógrado (no caso, concepção relacionada ao cinema dominante hollywoodiano) e reflexividade com revolucionário, sendo que os dois



quando a proposta realista do *Nuevo Cine* começa a mudar e, de acordo com Paranaguá (2003), os principais expoentes do movimento começam a buscar novos rumos. Para citar um exemplo, o cinema argentino posterior ao *Nuevo Cine* irá se caracterizar por um estilo metafórico, o que, de acordo com Molfetta (2008), foi imposto pelo silêncio da ditadura.

De acordo com o texto *1990 - Retomada do cinema latino-americano* (2009),⁵ é assim que na década de 80, em um momento de abertura política e inserção da América Latina na economia mundial, temos a crise dos nossos modelos cinematográficos, expressa na diminuição do fomento ao cinema e no desinteresse pelos filmes latino-americanos nos festivais internacionais, além da diminuição da produção de longas-metragens em praticamente todos os países.

Esse cenário caracterizado pela crise da representação começa a mudar no final dos anos 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 abertura política, além de crises econômicas que abarcam praticamente todo o continente. Os resultados dessas transformações também levarão suas marcas para o campo artístico, e neste contexto, se abre espaço novamente para a produção de um cinema político e de denúncia social, que tenta 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.

La Vendedora de Rosas



Monica (Lady Tabares)

termos não são necessariamente excludentes.

⁵ O texto encontra-se presente no catálogo do *IV Festival de cinema latino-americano de São Paulo* (julho de 2009).



No atual momento do cinema latino-americano, encontramos no filme *La vendedora de rosas* (Colômbia, 1998), do cineasta colombiano Victor Gavéria, uma proposta original, pela nova forma com que lida com a questão da marginalidade, pobreza e violência urbana na periferia de uma grande cidade latino-americana, a cidade de Medellín na década de 90. O filme concorreu a prêmios em diversos festivais nacionais e internacionais, entre eles o Festival de Cannes, dando destaque à Colômbia na produção cinematográfica latino-americana e sendo visto no país por mais de 700.000 espectadores no ano de seu lançamento.⁶

A Colômbia, como sabemos, é um país com pouca tradição cinematográfica, apesar do cinema lá ter chegado em 1897, ou seja, apenas um ano depois de chegar ao Brasil. Apesar da produção cinematográfica colombiana ter se expandido nos últimos anos,⁷ quase nenhum desses filmes chegou aos espectadores brasileiros, salvo em algumas mostras de público restrito, o que nos evidencia a distância cultural com o país vizinho, apesar do atual contexto 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 filme que será objeto de nossa análise.

La vendedora de rosas conta a história de 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 jovens marginalizados e crianças de rua que participam da mesma vida da protagonista, 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, nos mostrando o cotidiano dessas crianças, especificamente um dia na vida de Mónica.

A proposta do filme caracteriza-se pelo uso de atores não-profissionais que participam da elaboração do roteiro juntamente com o cineasta. Os atores são jovens marginalizados e crianças de rua de fato, provenientes quase sempre de famílias

⁶ Dados recolhidos de [<http://www.terra.com.co/cine/noticias/28-03-2003/nota83721.html>].

⁷ Uma média de 10 longa-metragens foram lançados anualmente nos últimos 5 anos (dados retirados de: *Filmografia del cine colombiano* <www.enrodage.net>).



desestruturadas, que roubam, traficam e são usuários de drogas, assim como é retratado no filme. Deste modo, os relatos baseados em experiências vivenciadas por estes jovens são reinterpretados, reproduzidos e incorporados à ficção, caracterizando a proposta realista do filme.

De acordo com o texto *1990 - Retomada do cinema latino-americano* (2009), Gavéria 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 anterior. Um dos aspectos desse cinema de retomada será a abordagem das populações marginais através da construção de narrativas pungentes, e não mais pelo tratamento sociológico. *La vendedora de rosas* também pode ser inscrito na reflexão levantada por Birri (2006) sobre a produção latino-americana atual, onde a maior diversidade 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. Segundo Ruffinelli (1993), o filme é produzido como resultado da história real de uma amiga de Gavéria, Mónica Rodriguez, ex-menina de rua que se torna sua assistente de produção e morre assassinada. A narrativa também é inspirada na obra *A pequena vendedora de fósforos*, de H. C. Andersen, escritor de contos infantis do século XIX.

De acordo com Ruffinelli (2003), seria na relação de tentar incorporar os sujeitos marginalizados, tornando-os partícipes da elaboração do roteiro, que reside a inovação e a originalidade do cinema de Gavéria, o que implicou em um exercício de liberação de preconceitos e imposições ideológicas no cinema latino-americano. Segundo este autor, inovadoramente o filme coloca a possibilidade de expressão destes sujeitos a partir de seu próprio discurso e seu próprio espaço, com filmagens que ocorrem nos locais onde vivem.

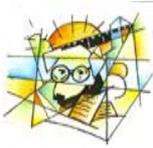
É neste sentido que Jáuregui e Suárez (2002) situam tanto o cineasta quanto os atores como *narradores sociais* do filme, onde o ato de representação desafia o esquecimento e a indiferença. E neste ponto podemos notar uma convergência de interesses de ambos narradores, na medida em que um dos objetivos do filme, de acordo com Ruffinelli (2003), era registrar a memória de indivíduos que estavam prestes a desaparecer, referindo-se ao fato de que a maioria dos atores que participaram de *La vendedora* morreram em decorrência da vida violenta na qual estavam inseridos.



Tomando as considerações de Benjamin (1994) sobre a narrativa, podemos pensar que ela aparece também como uma questão de obrigação política, lembrando que para o autor estética e política não podem ser dissociados. Em um contexto de esfacelamento do indivíduo no mundo moderno, o autor aponta para o fim da narrativa tradicional, como a transmissão e compartilhamento de uma experiência, sendo retomada e transformada a cada geração. Podemos pensar que, assim como para Benjamin (1994), a participação dos atores/sujeitos de *La vendedora* aparece também como uma necessidade de reconstrução dos indivíduos, para garantir sua memória e identidade, apesar do contexto de desagregação social pelo qual passamos no tempo presente.

Pensando na originalidade da proposta realista de *La vendedora*, podemos afirmar que ela não reside na elaboração coletiva do roteiro e nem no uso de atores não-profissionais, pois essa experiência já havia sido realizada no *Nuevo Cine* e se aproximaria, por exemplo, da proposta de Jorge Sanjinés e seu *Cine junto al pueblo*. Podemos dizer que a originalidade da proposta de Gavéria reside nas implicações que acarreta quando inserida no atual contexto cinematográfico latino-americano de retomada da representação. O filme estará marcado por um olhar de desencanto e de falta de expectativas sobre a realidade representada, como tentaremos mostrar em nossa análise, a partir de duas cenas selecionadas de *La vendedora*.

Em uma cena onde a protagonista do filme, Mónica, se encontra com seus amigos, podemos ver claramente a proposta de análise de Gavéria sobre a condição de vida das crianças de rua na periferia da cidade colombiana de Medellín. É manhã de 24 de dezembro, véspera de Natal, e Mónica está acompanhada de sua nova amiga Andrea, percorrendo uma zona periférica da cidade antes de encontrar-se com um grupo de meninos moradores de rua. A câmera nos mostra um pouco da cidade durante o dia, com suas casas e comércios pobres, o caos do trânsito nas ruas 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 cheirando cola. Mónica pergunta a Chinga o que ele irá fazer na noite de 24 de dezembro. O garoto lhe responde que irá passar a data na rua porque “*estar en la calle es muy feliz*”. Mónica então lhe pergunta pelos sapatos que havia lhe dado, o menino pensa um pouco e responde com descaso: “*P’a que sapatos, si no hay casa?*”. Em seguida, Mónica apresenta Andrea ao grupo, explicando que ela acabara de



fugir de sua casa. Os meninos elogiam e apóiam a atitude da menina e, neste momento, podemos ver, através do filme, um dos motivos pelos quais a maioria das crianças passam a viver nas ruas. O argumento, carregado já da experiência de viver nas ruas há algum tempo, é o de que somente assim se é livre e se pode fazer o que se tem vontade. Após Mónica 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.

Por meio desta cena, podemos ver demarcadas as diferenças 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 dos personagens, como veremos no decorrer do filme. Se por um lado 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 – por outro lado vamos perceber a situação de miséria material e desamparo dos meninos que vivem nas ruas, cheirando cola em pleno dia e sem uma família para passar a noite de Natal. A precariedade da vida *callejera* está delineada com a ironia da cola como *sobremesa* depois do magro e incerto almoço, como o 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 será apresentado no decorrer do filme. 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, se não há casa?”⁸. 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 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

⁸ Tradução nossa, assim como todos os diálogos que aparecem traduzidos para o português.



não parece ter os pés no chão, pelo menos não no chão prometido pela vida urbana e moderna e, por isso, podemos dizer que seu *mundo é outro*.



P'á qué zapatos si no hay casa?

O modo de vida burguês estruturado – estamos falando da relação entre casa, família, trabalho, escola, consumo, relações de sociabilidade, etc – aparecerá sempre como algo distante no filme, apesar de ser almejado pelos personagens, como veremos em cenas subsequentes. Isso nos mostra que estes dois mundos se interpenetram, fazendo parte de uma mesma realidade, apesar de parecer em um primeiro momento que o modo de vida desestruturado destas crianças pertença a uma *outra* realidade, com seus códigos e valores próprios. Quando vemos que não possuir sapatos não é importante para quem não possui casa, poderíamos pensar que o filme desenharia um verdadeiro mundo à parte. No entanto, a busca pelos sapatos e pela casa, assim como alguns valores que pertenceriam à vida urbana e moderna está, como a narrativa se encarregará de mostrar, no horizonte das crianças, pois a liberdade das ruas é obtida mediante o abandono, a precariedade e a miséria material, representando certa liberdade somente em relação à precariedade da vida que levavam antes de irem para as ruas.

Deste modo, a condição de vida dos personagens/sujeitos é caracterizada 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. Os 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* do cubano 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. No *cine imperfecto*, “a forma era em si mesma uma questão política, embora de uma maneira totalmente auto-referencial, que tratou de incluir dentro de si mesma seu contexto social” (JAMESON, 1994, p. 116).

Entendendo a forma como mecanismo cognitivo que se vale da imagem para transmitir um determinado conteúdo, a forma imperfeita remete a diversos elementos analisados em *La Vendedora de Rosas*. Em relação à narrativa, temos a condição de vida pendular das personagens apresentadas e a imprevisibilidade dos fatos, assim como um discurso feito inteiramente na linguagem das ruas, às vezes pouco compreensível até para o público colombiano, como observou parte da crítica sobre o filme.⁹ Essa forma imperfeita também se relaciona com a técnica do filme, onde a trilha sonora é quase ausente e a maioria das músicas que ouvimos são naturais ao cenário.¹⁰ 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, assim como a má iluminação das cenas, que tenta reproduzir a iluminação das ruas durante a noite, onde se passa a maior parte da história. Deste modo, as imagens são tomadas com poucos ou poucos recursos de luz, som, encadeamento da montagem, além de cortes bruscos entre as cenas. Portanto, o filme foge da imagem bem iluminada, bem contrastada, da montagem rápida da chamada forma dominante - entenda-se do hegemônico cinema norte-americano, para dar ênfase numa espécie de realismo radical. Assim, a forma imperfeita de *La Vendedora* faz com que o filme represente uma ruptura em relação aos modelos de representação dominantes.

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. É interessante notar aqui que a maioria destas cenas são mostradas por planos sequência à meia-distância, onde o distanciamento da câmera nos sugere que ela também observa o que acontece às personagens. É certo que as cenas causam grande

⁹ Segundo Ruffinelli (2003), houve uma preocupação por parte do cineasta em não colocar legendas e muito menos em alterar a linguagem e modo de falar dos atores para que se tornasse mais inteligível para seus espectadores, pois isso não atenderia às pretensões de Gavéria em manter um diálogo com os sujeitos marginalizados.

¹⁰ Lembrando que, no cinema, o que é conhecido como “som natural” é produzido artificialmente.



impacto e chocam os espectadores, incomodando-os 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. Mais do que isso, o realismo de *La vendedora de rosas* nos mostra a lógica de quem vive no fio da navalha, entre a sobrevivência ou morte. Por isso, na condição pendular na qual se encontram os personagens, há uma impossibilidade de se defender qualquer dos lados do pêndulo.

Podemos nos perguntar então qual o sentido da denúncia social realizada por Gavéria, já que no filme não há explícita nenhuma saída apontada para a situação das crianças de rua. Este aspecto aparece na crítica feita por Paranaguá (2003) ao filme *La vendedora de rosas*, que comoveria o espectador pelas cenas que mostram a marginalidade nas ruas da cidade, deixando de lado os fatores da violência cuja complexidade representa um desafio.

Já em outra cena, que caminha para o final do filme, podemos observar novamente a falta de expectativas que a narrativa nos transmite sobre a realidade representada. Desde o momento em que Mónica ganha um relógio de um desconhecido na rua, e logo em seguida, é obrigada a trocá-lo com o relógio de Zarco, um personagem apresentado como violento e perigoso, uma série de acontecimentos se desencadearão de modo que a relação entre os dois personagens caminhará para o desfecho trágico do filme. Depois de comprar os fogos de artifício para a noite de Natal, Mónica acaba cruzando com Zarco no meio da rua, que a ameaça de morte caso não tenha seu relógio de volta até 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.

Um corte nos leva para as ruas novamente, desta vez onde estão Zarco e o primo de Mónica, Giovanni, assaltando um taxista. É nesta cena que podemos ver o estopim do desajuste mental e violento de Zarco. Já 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 estará jurado de morte por seu grupo, passando a ser perseguido por eles na noite de Natal.

Paralelamente às cenas da perseguição de Zarco, que já anunciam sua morte, vemos a noite de Natal solitária de Mónica, sem suas amigas, que afinal 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, com grande destaque para o som 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 morta em sua alucinação causada pela droga. O ritmo lento conferido às cenas de Mónica se contrapõe ao ritmo rápido e frenético das cenas de perseguição a Zarco, e na medida em que ele vai sendo alcançado pelo grupo, o encontro entre Mónica e sua avó vai se tornando cada vez mais próximo, em uma montagem paralela 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 desobedece as leis do mundo marginal é excluído e paga com a própria vida por sua desobediência à moral *callejera*. 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. Mesmo com a humanização das personagens, mostrando-nos suas vidas permeadas de sonhos, valores e dignidade, o filme não aponta para uma saída, nem para pior nem para melhor, da condição em que vivem essas crianças. São crianças também as primeiras a encontrar o corpo de Mónica numa das últimas cenas do filme, remetendo-nos mais uma vez à idéia de que é esse o futuro que se pode esperar em um bairro pobre e marginal, onde corpos



de crianças são encontrados em pleno Natal e a violência faz parte da vida cotidiana das *comunas*¹¹ e bairros pobres e periféricos.

A última cena nos leva ao mesmo lugar onde o filme começou: a câmera percorre o corpo de Zarco, jogado a poucos metros do corpo de Mónica, e em seguida filma o esgoto a céu aberto da *comuna*, 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 idéia de voltar a filmar o esgoto da primeira cena, como simbologia da pobreza material, parece nos sugerir que a situação de miséria e pobreza não tem saída, sendo até mesmo perpetuada. Essa idéia é reforçada por um corte brusco, onde o fundo se torna negro e pode-se ler a seguinte advertência: “Há 150 anos, Andersen escrevia sobre estas mesmas crianças de rua”.

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, Gavéria 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.

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

De acordo com Jáuregui e Suárez (2002), a marginalidade e a violência aparecem no cenário artístico da Colômbia desde fins dos anos 80. A vida das *comunas*

¹¹As *comunas* são os bairros periféricos colombianos, que se assemelham às favelas brasileiras.



e das zonas marginais de Medellín passa a ser objeto de interesse de romancistas, escritores, críticos e cineastas, interesse também de analistas sobre o tema da violência, como antropólogos, sociólogos e comunicadores sociais, como observam os autores. Dentro destas produções,¹² o trabalho de Gaviria aparece como uma ruptura com os discursos sobre a marginalidade e violência, pois em seus filmes se explicitam as fronteiras internas da cidade que dividem os habitantes dos espaços urbanos centrais e os habitantes dos espaços marginais e periféricos onde prosperaram as *comunas*, segundo os autores.

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

Pensando particularmente o caso da Colômbia, o processo de modernização que desmantela o modelo de centro-periferia relaciona-se com a situação de extrema violência que caracteriza o país na década de 90.¹³ 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.

Deste modo, *La vendedora* trás para as telas um quadro característico não somente da Colômbia, mas também de vários países latino-americanos que apresentam vários problemas em comum, assim como cada país também apresenta suas particularidades. No caso específico da Colômbia, a questão da violência é um assunto central que acompanha o país desde sua formação. Nos anos 80 e 90, o país passa por transformações sociais significativas e esses resultados irão aprofundar e remodelar o problema da violência, aspectos com os quais as obras de Gaviria dialogam, sobretudo com relação à violência urbana. Assim, *La vendedora* irá estabelecer uma relação com outras obras que tratam do mesmo tema, posicionando-se contra um discurso dominante sobre o sujeito marginalizado, estabelecendo ao mesmo tempo uma relação com o

¹² Os autores citam uma série de obras literárias e cinematográficas produzidos no país, que teriam um caráter menos crítico e mais comercial em relação ao trabalho de Gaviria.

¹³ A Colômbia da década de 90, período retratado em *La vendedora*, apresenta-se como um dos países mais violentos do mundo, com um alto índice de homicídios entre a população, problema que se torna ainda mais crítico quando sabemos que a maioria das vítimas são jovens (cf. Alcalá, 2000).



contexto de violência pelo qual passa a Colômbia e no qual a produção do filme se insere.

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

No caso específico de *La Vendedora de Rosas*, o narrador social e a narrativa fílmica também trazem em si uma espécie de imbricamento, 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 conseqüências de um processo de modernização periférica para a Colômbia. 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.



Abstract: Considering the reflexion about the Latin American cinema, we propose the analysis of the film *La Vendedora de Rosas* (dir. Victor Gaviria, Colombia, 1998), discussing how the film approaches the issue of marginalization, poverty and urban violence in the current Colombia. In dialogue with the tradition of political cinema of the *Nuevo Cine*, the realistic purpose of *La Vendedora de Rosas* represents an innovation in Latin American today-cinema, with the use of non-professional actors, who participate in screenplay formulation with the film-maker, allowing the intervention from their own spaces and discourses. Our analysis attempts to show how this realism discusses the results of the peripheral modernization process which went by Colombia and Latin America in recent years, from a look of disappointment and lack of expectations about the reality represented.

Keywords: Latin American cinema, Colombian cinema, realism, marginalization and urban violence

REFERÊNCIAS:

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/ar/libros/colombia/assets/own/analisis%20politico%2041.pdf>>. Acesso em 30 ago 2006.

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.

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

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

JAMESON. F. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

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.

PARANAGUÁ, P. El neorrealismo latinoamericano. In: *Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais: Neo-realismo a América Latina*, Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 34, abr-jun 2003.

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

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



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/descargas/cuadernos/CuadernosdeCineN3.pdf>> Acesso em 20 ago 2006.

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.

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

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

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

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

Filmografia

La vendedora de rosas, Colômbia, 1998. Diretor: Victor Gaviria. Roteiro: Victor Gaviria, Carlos Henao, Diana Ospina. Fotografia: Rodrigo Lalinde, Erwin Goggel. Elenco: Lady Tabares, Mileider Gil, Maria Correa.