

Margens de dentro: submundos urbanos em filmes brasileiros

Daniela Palma¹

O submundo povoa o imaginário urbano. Espaço que se relaciona à decadência e ao desregramento, habitado por *homo sacer*, funciona como contraponto ao ideal de cidade civilizada. O presente artigo propõe um exame de duas narrativas cinematográficas contemporâneas – *Amarelo Manga* (2003) e *Cidade Baixa* (2005) – ambientadas nos centros degradados de Recife e Salvador. Para isso, alterna análises estruturais e discussões a partir dos sentidos mais aparentes dos filmes. Nesses estudos, ganham relevo questões de identidade, fundadas no campo político.

Palavras-chave: cinema, cidade, identidade.

Inside borders: urban underworld in Brazilian movies. The underworld is part of the urban imaginary. Space linked to decadence and profligacy, home of *homo sacer*, it is a counterpoint to the ideal of a civilized city. This article examines two contemporary cinematography narratives – *Mango Yellow* (*Amarelo Manga*, - 2003) and *Lower City* (*Cidade Baixa*, - 2005) – set in the central areas of Recife and Salvador. This paper alternates structural analysis with discussions based on the most apparent senses of the narratives. Identity questions stand out in these studies with a political dimension.

Key words: cinema, city, identity.

*El submundo es parte de lo imaginario urbano. Espacio que se relaciona con decadencia y desreglamento, habitado por homo sacer funciona como contrapunto al ideal de ciudad civilizada. El artículo plantea un examen de dos narrativas cinematográficas contemporâneas – Amarillo Mango (*Amarelo Manga* - 2003) e Ciudad Baja (*Cidade Baixa* - 2005) – ambientadas en los centros degradados de Recife y Salvador. Lo trabajo alterna análisis estructurales y discusiones acerca de los sentidos más aparentes de las películas. En estos estudios destacan cuestiones de identidad que ganan dimensión política.*

Palabras clave: cinema, ciudad, identidad.

¹ Doutoranda ECA/USP. E-mail: palma.daniela@uol.com.br.

Agências e guias de viagem costumam oferecer listas de aconselhamentos para turistas pouco experientes. Temas invariáveis nesses manuais de prudência são as preocupações com as condições climáticas, verificação da existência de doenças endêmicas ou epidêmicas no local a ser visitado, cuidados com a alimentação e vestuário e, se o destino for uma grande cidade, informações sobre regiões por onde não se deve circular.

Turistas do mundo asséptico devem proteger adequadamente seus corpos de intempéries, moléstias alienígenas, ingredientes indigestos, suores desnecessários, além disso, não devem pisar em locais onde calores, doenças, odores e comidas engorduradas misturam-se em um cenário de construções corroídas (e sem “charme” histórico) e gentes vulgares.

Espaços como esse – essas feridas urbanas – não são encontrados apenas em periferias distantes, mas também em regiões centrais. Por isso, é preciso cuidar para que nenhum viajante desavisado ultrapasse, sem os devidos cuidados, as fronteiras despojadas de cercas e cancelas, que os moradores locais, de um lado e do outro, já assimilaram.

Ambientes e populações estigmatizadas. São os submundos que tanto já atçaram a imaginação dos que não vivem neles. Inferninhos, pardieiros, pocilgas, espeluncas, designações que conotam precariedade e putrefação. Circulam por ali indivíduos que vivem no fio da navalha, entre a legalidade opressora e a ilegalidade não mais reconfortante. A própria noção de legalidade/ilegalidade aparece embaçada, já que, nesses espaços, aparentemente as leis que ordenam o restante da cidade ficam suspensas, vivendo em constante estado de exceção. O submundo corresponde à representação do espaço urbano em que a modernidade mostra-se apodrecida, em colapso. Local abandonado pelo projeto civilizatório, onde o que dá a tônica é a degradação – física e moral.

A historiadora Michelle Perrot identifica o tema dos submundos urbanos como tópico que nasce no discurso burguês. As classes dominantes, apesar de terem fundado seu poder sobre a cidade, “desenvolveram uma representação antiética do campo virtuoso e paradisíaco e da cidade viciosa e infernal, corroborada pelas teorias médicas do bom e do mau ar” (Perrot, 1988, p. 115). Assim, toda essa noção de submundo construída historicamente pressupõe uma visão de fora, de um outro, sempre carregada de preconceito.

Esse artigo propõe-se a adentrar nesse universo através de duas narrativas ficcionais contemporâneas: os filmes *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis, e *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado. Os dois trazem histórias de personagens que habitam locais degradados de duas

grandes cidades do nordeste brasileiro – Recife e Salvador. São as margens de cidades que também são estigmatizadas dentro do espaço simbólico no Brasil, um país internacionalmente classificado no terceiro (e último) mundo.

Figuram nos filmes uma legítima escória que se arrasta nas regiões portuárias das capitais regionais. Hotéis fuleiros, bordéis, botecos, feiras, matadouros e templos *kitsch*; lugares degradados, sujos e lotados. Prostitutas baratas, cafetinas, empregados precários, desempregados, assaltantes, traficantes, lutadores de boxe, homossexuais caricatos, pessoas solitárias, gente sem vínculo familiar, sem história, largados no mundo. Um lumpesinato que ecoa do naturalismo do século XIX. Mas enquanto os personagens do estilo literário oitocentista representavam a sobra do processo de industrialização que estava em curso; os dois filmes nos apresentam os refugos de uma globalização que já entra em colapso.

Zygmunt Bauman categoriza em dois grandes grupos humanos o mundo globalizado atual, a partir das relações espaço-temporais. De um lado, os *turistas*, indivíduos compassados ao ritmo das satisfações instantâneas propiciadas pelo consumo, esses vivem no tempo, já que os espaços não lhes são restritivos, pois as distâncias foram encolhidas pela tecnologia de transporte e comunicação, têm mobilidade total e lhes falta tempo “real” para experimentar tudo que a virtualidade oferece. Na outra ponta, situam-se os *vagabundos*, que ao contrário dos primeiros, têm uma vivência confinada e carregam um tempo arrastado. Não podem circular como os turistas, estão presos a espaços restritivos – submundo, periferias, favelas, campos de refugiados... Sem as opções do mundo virtual (a não ser a televisão), seu tempo é vazio e monótono (Bauman, 1999).

Nesta casta de vagabundos, estão as sobras, na analogia com lixo que Bauman estabelece, o refugo, rejeitos, detritos, restos da globalização. O ideal da modernidade sobreviveu, pois funcionava a “indústria de remoção do refugo humano”, que entrou em colapso na complexidade global das últimas décadas (Bauman, 2005).

Para se referir a esses contingentes humanos que são apartados do circuito produtivo globalizado, Giorgio Agamben busca no antigo direito romano a noção de *homo sacer* e a atualiza. Em contraste com os cidadãos totais, o *homo sacer* corresponde ao ideal do excluído, o que se encontra fora da jurisdição humana. Para os romanos, a vida de um *homo sacer* não possuía qualquer significação, matá-lo não era crime, mas também não tinha valor como sacrifício religioso. Agamben traz essa noção à contemporaneidade para caracterizar os grandes grupos humanos que vivem no domínio da exceção, domínio esse

criado pela própria lei – como é o caso do submundo e seus personagens. O filósofo observa o processo de politização da vida nua (a vida natural) na modernidade – a vida política na modernidade teria entrado em total simbiose com a vida nua. A biopolítica contemporânea definiria os limites da inclusão e da exclusão, no entanto, “tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas; ela é, ao contrário, uma linha em movimento que se desloca para zonas sempre mais amplas da vida social” (Agamben, 2002, p. 128).

Slavoj Žizek repassa a noção de *homo sacer* de Agamben, mudando a lente do Direito para a da Psicanálise. Atenta que esses desprezados são os excessos do poder (do eu) – como a figura de Kurtz, do filme *Apocalypse Now*, que, de tão perfeita identificação com o sistema militar, transformou-se em excesso, que esse mesmo sistema deveria excluir, marginalizar, eliminar. Dos *sans papiers* na França e moradores das favelas brasileiras ao Talebã e Al-Qaeda, são todos reduzidos a objetos da biopolítica definida pelos centros de poder (Žizek, 2003).

O que está em jogo na construção da representação do *homo sacer* é o próprio sentido da vida (o aprisionamento do corpo e no corpo), ou do esvaziamento dela, já que o *sacer* é definido sempre por alguma falta. Para Žizek, a sedução pelo Real (a realidade representada) é um estratagema para reforçar essas questões de identidade, e a fantasia seria a única possibilidade de alguma afirmação do sujeito, não um sujeito pleno, pois esse seria irrealizável, mas de criar uma válvula de escape para reter o “caráter traumático excessivo” da realidade cotidiana.

Assim, a partir dessas bases conceituais, poderíamos pensar a própria idéia do submundo e dos personagens que o povoam como figuras ou representações criadas por um olhar externo e que atendem a classificações de ordem política – vagabundos ou *homo sacer*.

Considerações metodológicas

Para o trabalho crítico sobre os dois filmes, a opção de adotar dois tipos de análises (o exame mais estrutural e as descrições críticas), conforme Antonio Candido (2004) propõe em *O discurso e a cidade*. A preocupação de Candido reside em como elementos estruturantes das obras literárias relacionam-se com estímulos externos. E a exploração espaço-temporal das narrativas – das leis que atuam na

organização estética de uma obra – permitiria se alcançar alguma compreensão das ordens que regem a natureza, a sociedade ou o ser.

Com este intuito, em *Amarelo Manga* buscarei um exame mais estrutural da narrativa, procurando destrinchar algumas das camadas mais profundas das relações de tempo e espaço que atravessam o discurso do filme. A opção aqui se dá em função da natureza identificada na própria obra: a caracterização dos personagens e a apresentação da cidade (Recife) apóiam-se numa estruturação narrativa que combina de maneira classificatória ritmos temporais e mobilidades espaciais.

Para *Cidade Baixa*, a escolha por realizar algo semelhante ao que Candido chama de “descrições críticas”, ou seja, trabalhar com os sentidos apreensíveis no que é mais aparente no filme. A justificativa desta opção também se relaciona a características da obra: a força semântica do filme de Sérgio Machado está não tanto em sua estrutura “invisível”, mas sim na organização de seu “enunciado” – encadeamento de cenas, postura dos atores, movimentação de câmera, silêncios etc.

Na verdade, o que se pretende é que os dois tipos de abordagem apareçam em ambos os casos estudados, só que em proporções diferentes, numa “análise integradora ajustável à natureza da obra” (Candido, 2004, p. 12).

Ressalva necessária. Acato a proposta de Candido na concepção metodológica mais geral, no entanto, nas entranhas do trabalho analítico em si de cada um dos filmes, apesar de algumas aproximações com procedimentos empregados pelo autor no campo literário (principalmente no caso do exame estrutural), formas distintas de análise deverão ser utilizadas aqui, mais adaptadas às especificidades dos objetos e ao viés que se pretende dar.

Amarelo Manga

Fratria

Jorge Wanderley (2001)

*Ontem na rua, eu os vi, amontoados,
e casuais, nos trapos, na fuligem
que invadia suas peles e nas úlceras
e curativos e nos lábios rotos
por socos e escorbuto; amontoados
e naturais, passando ora a garrafa
ora um pão seco e eram homens
e eram mulheres, que falavam,*

*que se entendiam,
e um deles mais que os outros
pontificava, e maximoso dava o tom
de uma filosofia já perdida
e mágica e infalível
a julgar pela voz com que falava.*

*Conversavam, os cinco ou seis, ou talvez,
indistinguíveis, todos, forma igual,
e iguais murmúrios e grunhidos.*

*Mas um deles
ergueu a cabeça e me encarou.*

*"Fui reconhecido", pensei comigo,
enquanto me afastava na direção da multidão.*

*Ele me encarou como se perguntasse
"Que faz você aí, no meio dos limpos?
No meio dos brancos? No meio dos outros?"
E concluiu: Você sabe que seu lugar é aqui".*

Amarelo Manga passa-se em um tempo representado de 24 horas. Nesse período, desenrolam-se histórias interligadas ou não que se inscrevem na trama em, pelo menos, duas linhas ou seqüências narrativas.

A primeira concentra-se em torno de Ligia e dos freqüentadores do Bar Avenida, entre eles, Rabecão e Isaac, que adentra nesse universo. O fio narrativo desse núcleo é cíclico, os conflitos que ocorrem promovem oscilações brandas e não trazem rupturas profundas, pois sempre se retorna ao estado de plenitude anterior. Esses próprios conflitos aparecem como parte da rotina repetitiva dos personagens, gerando o anticlímax.

A história de Ligia e dos freqüentadores do bar não afeta nem interfere diretamente na condução narrativa do outro grupo, formado por Dunga, Wellington, Kika, Dayse, Bianor, Aurora, Padre, hóspedes do hotel e Isaac. A trama que envolve esse segundo núcleo é mais complexa e linear, tem um clímax demarcado (Kika descobre a traição de Wellington e arranca a orelha de Dayse) e forças de rupturas que promovem a transformação de quase todos os personagens. O confiante Dunga termina frustrado e infeliz; Wellington, viril, machista e rude de início, sofre romanticamente ao fim; o pudor de Kika dá lugar ao furor; Bianor morre, e o prepotente Isaac acaba submetido a Kika.

Isaac é ponto de intersecção entre os universos narrativos do filme, ele atua nos dois núcleos e alinhava as histórias contidas em *Amarelo Manga*. A forma como o personagem entra e sai de cada um dos eixos narrativos e,

ao mesmo tempo, protagoniza algumas ações que estão descoladas desses mesmos eixos permitiria até identificar um fio condutor autônomo na trajetória de Isaac.

Seqüência narrativa 1		Seqüência narrativa 2
Ambiente central: Bar Avenida	Ligação entre os dois eixos: Isaac	Ambiente central: Hotel Texas
Personagens: Ligia, Rabecão, freqüentadores do bar e Isaac		Personagens: Dunga, Wellington, Kika, Isaac, Dayse, Padre, Bianor, Aurora, hóspedes do hotel
CÍCLICA SEM RUPTURAS ANTICLÍMAX		LINEAR COM RUPTURAS CLÍMAX

Essa opção por várias narrativas dentro da grande narrativa (o filme) não particulariza nenhuma das histórias, nem cria hierarquias entre os personagens. Não podemos identificar protagonistas no filme; em cada ação, um deles assume relevo. Pequenas tragédias, cotidianas, sem qualquer grandiloquência, repetitivas até. No rádio do carro de Isaac, logo no início do filme, o noticiário da manhã conta as histórias do dia anterior, praticamente as mesmas que serão contadas ao longo do filme. Enredos tão banais que podem até ser antecipados.

Como já foi dito, *Amarelo Manga* passa-se num intervalo de 24 horas. A demarcação temporal no filme aparece constituída de sentido já logo de início, com a fala de Ligia: "Às vezes, eu fico imaginando de que forma que as coisas acontecem. Primeiro, vem um dia. Tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez e vai, vai, vai... e é sem parar". Há no texto do breve monólogo a própria estrutura do percurso narrativo da personagem (mais uma antecipação): primeiro, o dia, o amanhecer; depois, a sucessão de acontecimentos ao longo desse dia, em que tudo (e ao mesmo tempo, nada) acontece; então a noite e o dia novamente.

Na seqüência do filme, Isaac circula de carro por Recife e o rádio ligado no noticiário matinal, com histórias e comentários sobre crimes e pequenos dramas do cotidiano da cidade. Depois, imagens documentais de ambulantes, carregadores, entregadores, balconistas em suas tarefas de todos os dias. Cenas do que faz parte da rotina diária da cidade.

O intervalo de um dia pressupõe algo cíclico, com começo, meio e fim, mas que nunca se encerra totalmente, mesmo ao final da narrativa. A história que se inicia ao amanhecer termina ao amanhecer, que também é um novo começo. O efeito trágico desse período de 24 horas dentro de uma narrativa talvez se dê por conta dessa relação de tudo e nada. Da mesma forma que representa toda a existência narrativa dos personagens, é também apenas um dia dentro de uma sucessão, remete ao cotidiano, à repetição, a um eterno “nada de novo” ou “de definitivo”. Após a morte (alguma coisa de definitivo) de Bianor, o padre diz a Dunga que aquele episódio (a morte) poderia ser um sinal, um marco para as mudanças, ou poderia não significar absolutamente nada, o que seria mais provável. Da mesma maneira, um dia na marcação temporal da narrativa pode ter um caráter excepcional, revolucionário, ou pode simplesmente expressar a banalidade de ser apenas mais um dia.

Esse tempo repetitivo e potencialmente transformador é apresentado de formas diferentes entre os personagens. Mas, antes de analisar os ritmos temporais do filme, é preciso inserir a dimensão espacial, pois as duas variáveis estão inter-relacionadas na estruturação da narrativa.

Os ambientes onde se desenvolvem as ações do filme são:

- Bar Avenida
- Hotel Texas
- Matadouro
- Casa de Kika e Wellington
- Banca de jogo do bicho
- Igreja católica
- Templos evangélicos (2)
- Ruas
- Outros espaços

Podemos considerar que os ambientes centrais na trama são o Bar Avenida e o Hotel Texas. No bar, concentra-se praticamente toda a ação do eixo narrativo que gira em torno da personagem Ligia. Para a outra sequência narrativa, o ambiente irradiador da ação é o hotel. Ocupam ainda relevância simbólica o matadouro e a casa na favela, onde moram Kika e Wellington, pois esses dois locais se completam numa oposição binária. A casa de Kika é local de força espiritual, limpa, iluminada, espaço puro, onde só devem entrar virtudes; já o matadouro é local onde a força física gera a morte; lá, as impurezas humanas e animais se misturam, em sua sujeira e sua aparência sombria. Para Wellington, representam os dois pólos de sua existência.

Os espaços do filme formam um conjunto de ambientes degradados, decadentes e desagradáveis que traçam uma geografia da pobreza no centro antigo de Recife.

Não expressam nenhum ideal de urbanidade, muito pelo contrário, são alvos de todo projeto de revitalização, ou seja, são considerados, por urbanistas e autoridades, locais sem vida. Há uma determinação social bem delimitada dos espaços onde se passa a ação do filme, o que já nos remete à idéia de confinamento.

Em *Amarelo Manga*, os personagens apresentam mobilidades variadas, e esse é um elemento fundamental em suas caracterizações. Vejamos o trajeto de cada um deles:

LIGIA	⇒ bar
ISAAC	⇒ ruas (da cidade) → hotel → barraco abandonado → bar → ruas → hotel → ruas → bar → ruas → quarto de motel
KIKA	⇒ templo → ruas → casa na favela → ruas → campinho → rua v quarto de motel → rua → salão de cabeleireiro
WELLINGTON	⇒ matadouro → hotel → banca de bicho → casa na favela → matadouro → ruas → templo → campinho → hotel → casa na favela
DUNGA	⇒ hotel → ruas → hotel
AURORA	⇒ hotel
BIANOR	⇒ hotel
PADRE	⇒ igreja → hotel → becos de favela → igreja → hotel
RABECÃO	⇒ barraco abandonado → bar → bar
DAYSE	⇒ banca de bicho → campinho

Temos, assim, personagens que circulam pelos ambientes da narrativa em diferentes graus. Numa ponta, estão os que permanecem em um mesmo local ao longo de todo o filme; Ligia, Bianor, Aurora, além dos hóspedes do hotel e frequentadores do bar. Chamarei esse primeiro grupo de **aprimorados**. Na progressão, vêm os personagens que têm uma única locomoção desencadeada por um acontecimento-chave, os **eventuais**. Nesse caso, figuram Dunga (que sai do hotel apenas para levar a carta a Kika) e Dayse (que sai da banca quando resolve romper com Wellington). Depois, os que se locomovem com frequência, mas dentro de um mesmo circuito, os **repetitivos**; Kika (circuito templo-casa) e o padre (circuito igreja-hotel). Kika, em seu processo de transformação, sai de seu roteiro original e começa a explorar outros espaços, ganhando assim mais mobilidade. Wellington e Rabecão locomovem-se mais, têm os circuitos ligados às suas atividades profissionais; por isso, utilizam automóveis (carro de entrega do matadouro e perua do IML), mas se permitem a eles pequenos desvios de rota. Não ultrapassam o cinturão da pobreza; então os chamarei

de **circunscritos**. Isolado, temos a figura de Isaac, que chamarei de **viajante**. Ele é o único que tem automóvel próprio e circula com extrema liberdade por toda a cidade. Aparece cruzando pontes, passeando pela avenida à beira-mar, próximo a favelas, entra e sai de vários ambientes durante todo o filme. Isaac inclusive é o único que adentra nos espaços não-físicos dos sonhos.

Os aprisionados em um único ambiente carregam um tempo arrastado, monótono. Ligia vive em *looping* temporal; vem uma situação de tensão, em seguida ela é quebrada, isso repetidamente ao longo do filme. Seu tempo é o tempo do trabalho, alienado, que não passa. Da mesma forma, Bianor tem toda a sua existência ligada ao cotidiano de seu hotel. Seu tempo é vazio, preenchido, enfim, com a morte. Aurora vive do tempo que já passou, sua vida pregressa é que define o seu momento atual, os problemas de saúde seriam castigos pelos pecados que temperavam de mais alegria a vivência de sua juventude. Os três perderam a sexualidade. Ligia, pela amargura (“só se ama errado”); Aurora e Bianor, pela idade. Ligia e Bianor preenchem o vazio sexual com a acumulação; eles são os únicos proprietários, do bar e do hotel, respectivamente. Bianor guardava dinheiro nos órgãos genitais (Isaac até usa de seu sarcasmo: “Quando não serve pra mais nada, vira cofrinho”). Aurora não acumula capital, então extravasa solitariamente, com a ajuda de um inalador de ar, a tensão sexual.

Ligia está presa ao bar, e é esse o fruto de sua insatisfação. Ligia joga no bicho e pensa em arrendar seu estabelecimento; seriam possíveis saídas para libertá-la. É caracterizada pela tensão entre uma imagem despudorada e a sexualidade recolhida. Sobre ela, Rabecão fala a Isaac: “Essa mulher é muito doida, parece puta, mas ninguém aqui comeu ela”. Ela solta uma profusão de palavões, agride verbal e fisicamente quem tenta boliná-la. Não se constrange em mostrar o corpo; levanta o vestido para Isaac no meio do bar lotado, se posta nua frente ao espelho. Mas o corpo de Ligia é pura anatomia, não é erotizado. Na cena em que ela se despe depois de fechar o bar, há uma excessiva estetização fotográfica do quadro, e seu corpo é oferecido em pose ao espectador apenas como imagem, da mesma forma que os corpos da publicidade.

No grupo dos eventuais, temos os dois personagens que têm seu tempo tomado pelo trabalho, não acumulam capital, mas estão presos a seus afazeres. Dayse e Dunga são caracterizados como figuras totalmente sexualizadas e, por isso, são os mais estigmatizados dentro do grupo de personagens. Dayse é estigmatizada até mesmo por Dunga. A pulsão sexual dos dois são as grandes forças de rupturas dentro da narrativa; por causa disso, eles recebem punição. Dayse tem a orelha arrancada por Kika e passa a ser o alvo

do ódio e do desprezo de Wellington. A morte de Bianor, que poderia representar a libertação de Dunga, tem o efeito contrário, o afasta de Wellington e o aprisiona mais ainda. Quando desesperado sai pelo hotel em busca de ajuda para preparar o velório de Bianor, Dunga é seguidamente expulso. O problema é dele, não tanto pela ligação afetiva que poderia haver entre ele e o morto, mas porque é ele o empregado e a ele cabem os afazeres cotidianos do hotel. A morte de Bianor é tarefa de Dunga, assim como varrer e cozinhar. A relação patrão e empregado não se desfaz nem com a morte.

Os repetitivos, Kika e o padre, têm seus tempos preenchidos pela culpa religiosa. Kika recorre aos afazeres domésticos para expulsar qualquer fantasia ou mau pensamento. O padre, em sua igreja vazia e decadente, afunda-se em elucubrações mentais, que se transfiguram em uma presença sobrenatural. Os dois atormentam-se pela tensão polarizada entre o natural e o espiritual. Na constante espera pela eternidade, o presente é um tempo morto para eles. Nos diálogos do padre, isso fica claro – tanto faz se sua igreja tem fiéis ou não, tanto faz matar por amor ou não, tanto faz o agora. Kika rompe com essa tensão. Após a catarse, ela se libera da culpa e passa a viver o momento, sem medir conseqüências, sem comedimento.

Wellington e Rabecão, o açougueiro e o funcionário do IML. Duas figuras que lidam cotidiana e friamente com a morte. Wellington, o Kanibal, já matou – bois e humanos – e não se incomoda com isso. Usa ostensivamente seu corpo no trabalho e no sexo. Seu tempo é o tempo fisiológico. Sua única relação não-corpórea é justamente com a esposa. Kika é o superego de Wellington; por isso, a devoção que ele tem por ela. Sem a figura religiosa de Kika, Wellington seria pura pulsão, o que o mataria. Quando a catarse está próxima, o Kanibal, talvez pressentindo a ruptura, entra em um templo evangélico e, por instantes, experimenta um transe. Ele busca a castração. E a alcança, no fim, resiste a Dunga e repele a morte, quando vê o corpo velado de Bianor. Rabecão não recebe uma caracterização detalhada, pois aparece na narrativa mais como apoio na composição de Isaac. No entanto, é possível fazer certa aproximação com a figura de Wellington. Pela própria profissão, Rabecão relaciona-se de maneira indiferente com a morte e vive da satisfação do corpo, com drogas e sexo.

E, por fim, Isaac. Personagem que experimenta maior mobilidade dentro da trama, não somente pelos ambientes, mas também pelas histórias e núcleos que compõem a narrativa. Essa liberdade na movimentação também se reflete na estruturação do seu ritmo temporal. Isaac não segue o tempo convencional que atende à exploração do trabalho. Logo pela manhã, quando os outros estão se

levantando, ele está retornando para o hotel, vindo do outro lado da cidade. Dorme em momentos esparsos e irregulares durante o dia. No entanto, não tem existência fisiológica como Wellington. É motivado não exatamente pela pulsão, mas pelo desejo. Por isso, é o único que ganha representação imagética de seus sonhos. Seu prazer não está no contato carnal, mas na relação de poder. Satisfaz sua necrofilia, sacando uma arma e atirando em cadáveres. Representa o que vem de fora – note-se que ele é o único que não carrega o sotaque regional – e é atraído pelo cheiro de morte e putrescência exalado daquele universo. Universo esse que não tem existência física para Isaac, mas simbólica. O corpo de Ligia o atrai e ganha espaço em seus sonhos, porque é um corpo morto, pronto para ser dissecado. Quando vê Kika na rua, ela carrega manchas do sangue de Dayse e se apresenta a ele como uma mulher morta. Com Kika, Isaac experimenta, mais do que a relação sexual propriamente, uma situação de submissão a ela; é o poder e a dominação exercidos por ela que o fascina e também o assustam.

Há ainda os personagens não caracterizados que povoam o hotel e o bar. Os figurantes do bar atendem a estereótipos – o “filósofo”, o velho cordial, a roda de samba etc. – e são arranjados conforme a necessidade narrativa, entrando e saindo de cena. Os do hotel possuem uma grande força de significação dentro do filme. São figuras tão comuns (índios aculturados, caboclos etc.) – o povo em sua acepção mais vulgar – e, ao mesmo tempo, extraordinários. São reais, mas de tão reais parece que só poderiam ser concebidos na ficção. Vidas quase sem ação, jogados pelos cantos ou prostrados à frente de um televisor, seu único canal para o mundo virtualizado. Isaac ironiza em vários momentos a situação daquelas figuras. Numa cena, aponta para o grupo mumificado na sala de televisão e solta: “Olha aí, o que mais pode se esperar da vida?”.

Nessa exploração do componente espaço-temporal para compor os personagens, há a inscrição da cidade, Recife, talvez como única protagonista dessa história. A cidade é um grande ativador e regulador de impulsos nos personagens. Todos, com exceção de Isaac, estão confinados na degradação de Recife. São os vagabundos de Bauman, presos em “um espaço pesado, resistente, intocável, que amarra o tempo e o mantém fora do controle deles” (Bauman, 1999, p. 97). Personagens de um gueto, de uma cidade amarela. Amarelo como o que tinge toda a fotografia do filme, concebida por Walter Carvalho. Amarelo dos cabelos de Ligia, das paredes descascadas do Hotel Texas, do carro de Isaac, das flores de plástico na casa de Kika, da manga, do cacho de bananas e de tantos outros elementos que pontuam os espaços do filme e atribuem sentido cromático à narrativa. Ao espaço amarelo, funde-se a metáfora do

tempo amarelado. No bar, um dos frequentadores lê um trecho do livro *Tempo Amarelo* do escritor recifense Renato Carneiro Campos:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretas, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro-de-boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.

A cidade de *Amarelo Manga* cheira a carne crua. Carne crua que Wellington corta com seu facão, que Kika e Dunga manuseiam quando preparam comida. Carne do boi que agoniza no matadouro. Carne fria dos cadáveres que despertam o desejo de Isaac. Carne que Kika arranca da orelha de Dayse junto com uma bijuteria barata. Da mesma forma que a cor amarela, a carne é um elemento simbólico explorado na construção narrativa. “O ser humano é estômago e sexo”, elucubra o padre. A carne do filme é a representação dessa dualidade anatômica que definiria o homem, em seu estado primitivo, sem qualquer traço de civilização.

Na primeira cena do filme, nós, espectadores, adentramos nessa cidade amarela pelo quarto de Ligia, numa tomada com o ângulo de cima para baixo bem acentuado. Mantendo a angulação, a câmera corre atrás (ou melhor, por cima) de Ligia pelos ambientes de seu bar-casa. Esse ponto de vista apresenta o espaço visto do alto, bem distante. Faz um corte na construção, como se observássemos uma planta baixa ou uma maquete. Esse posicionamento de câmera já logo de início define um olhar externo, do alto, que nos permite observar, como em um panóptico, o Outro.

A angulação de cima para baixo volta na cena em que adentramos, pela primeira vez, no matadouro (nessa, a câmera parece correr pendurada pelo trilho dos ganchos de carne) e em várias tomadas no interior do hotel. Numa delas, depois da morte de Bianor, a câmera passeia por cima dos cômodos, ao som de uma sanfona, e podemos observar figuras anônimas em suas vidas pobres e banais. No início do filme, para apresentar Isaac, a câmera está dentro do carro, junto com o personagem.

Cláudio Assis nos situa (nós, espectadores) maliciosamente como os olhos que conduzem a narrativa. Temos no pervertido Isaac o nosso *alter ego* e na idéia do ser humano reduzido a estômago e sexo, a excrescência, o *homo sacer*, o nosso grande Outro. Mas a sutileza do jogo de

câmera em *Amarelo Manga* é que, em alguns momentos, há personagens que olham diretamente para câmera, nos encaram. Primeiro, Ligia e Dunga, durante seus monólogos, nos abordam de maneira agressiva – Ligia dispara uma agressão verbal, logo no início do filme, e Dunga nos aponta uma faca de cozinha. Depois, mais ao fim da narrativa, há uma seqüência de personagens não-ficcionais a quem Assis abre a câmera, permitindo-lhes nos olhar diretamente nos olhos. Nesse momento, o diretor nos chacoalha, pois dá aparição a rostos que nunca se mostram ou são mostrados como tais. Da mesma forma que no poema do também pernambucano Jorge Wanderley, a fratria suja examinada do panóptico pode ser dissecada, analisada, classificada. O problema é se ela conseguir nos olhar, porque nos olhos dela a gente se enxerga.

Cidade Baixa

A fronteira desguarnecida

Alberto Pucheu (1997)

Pela primeira vez, uma perna quer sair por minha boca, espremida. Um braço quer sair por minha boca. E o que ainda há de genitália, e o que ainda há de intestino, e o que ainda... Quer sair por minha boca. Uma parede, uma hélice, um vidro de janela querem sair por minha boca. Um carro acelerado, um pedaço de mar, um fuzil. Sob o testemunho pânico de alguns, uma desordem no corpo e nas coisas, uma fronteira desguarnecida entre a pessoa e a cidade.

Cidade Baixa é a fatia urbana, ao nível do mar, que acompanha o recorte do litoral na região central de Salvador. Começa ao norte, na península da Ribeira, e chega ao centro histórico da cidade. Algumas referências obrigatórias nos roteiros turísticos estão lá: Mercado Modelo, Elevador Lacerda, Igreja do Bonfim. Região de comércio popular, repartições públicas, escritórios e do porto. Concentra ainda áreas de prostituição, cortiços, pensões baratas e vida boêmia.

Pela escolha do título, já fica claro que essa região degradada e, ao mesmo tempo, turística de Salvador é elemento fundamental na concepção narrativa do filme de Sérgio Machado. O enredo é muito simples, gira em torno dos conflitos de um trio amoroso, formado por uma jovem prostituta e dois

amigos de infância, que sobrevivem de pequenos bicos, transportando cargas em barco velho que possuem.

A história não começa em Salvador, mas numa pequena cidade praiana da Bahia por onde Deco e Naldinho estavam de passagem. Lá conhecem Karinna, saída de um prostíbulo local para tentar a vida na capital. Seria apenas uma carona, mas no caminho Naldinho é ferido durante uma briga em uma rinha de galo e, com isso, a relação de Karinna com os dois rapazes ganha vínculos mais fortes.

O ato de violência, a briga, é o elemento que desencadeia a história de amor. A partir daí a tensão entre sexo, violência e amor passa a dar a tônica do filme. Na rinha, já há uma possível antecipação narrativa, com a analogia da luta entre um galo branco e outro preto. As aves brigam até que uma delas morre. Poderia ser o prelúdio de uma tragédia anunciada. A violência instintiva dos galos remeteria à brutalidade da vida de homens transformados em animais.

Mas, não, não é nada disso. Os galos de rinha brigam não devido à sua natureza brutal, mas porque são preparados e condicionados pelos seus donos para lutar. Na natureza, o galo somente atacaria o outro para defender território. A rinha não é uma arena para a explosão da natureza em estado puro, mas, ao contrário, é um espaço regido por regras e leis, onde os bichos são ensinados a reagirem dentro de códigos criados pela cultura humana. O que acontece na rinha, então, é a domesticação do instinto natural. É assim que a violência representada no filme pode ser lida. A brutalidade que tanto marca a vida dos personagens de *Cidade Baixa* não é signo da civilidade comprimida, que faz aflorar a natureza mais básica desses protagonistas, mas é sim a marca que o processo civilizador imprimiu em suas vidas. Da mesma forma que os galos da rinha, eles reagem condicionados pelo entorno social e político que os criou.

Dentro dessa concepção, as figuras marginalizadas do filme aparecem como os frutos rejeitados de um determinado estado de coisas. O meio, metaforizado e contextualizado na Cidade Baixa, atua nos cursos da vida dos personagens, e é nesse e a esse meio que buscam sobreviver. Elementos do que se costuma designar de conteúdo social pontuam a trajetória narrativa do trio: o desemprego, a criminalidade, falta de moradia, o turismo sexual, tráfico de drogas, saúde da mulher.

Há um personagem na história, uma espécie de agenciador das atividades legais e ilegais de Deco e Naldinho, chamado Dois Mundos (figura que se torna mais curiosa, quando descobrimos pela ficha de créditos que se trata do nome/apelido do próprio intérprete do personagem). Os dois mundos são presenças constantes no

desenvolvimento da narrativa. No caso de Salvador, há a latência de uma cidade turística, virtualizada. A cidade dos cartões-postais aparece diversas vezes no filme, por meio de rápidas tomadas panorâmicas de conjuntos urbanos, arranjos conforme a sintaxe visual das imagens de viagem. Sérgio Machado trabalha estas vistas pitorescas como marcadores nas passagens de uma seqüência a outra. Assim, nada do que acontece na Cidade Baixa é descolado de um contexto maior, da outra cidade. A delimitação geográfica está presente. Há, eventualmente, o cruzamento de alguma fronteira desguarnecida; Karinna e as prostitutas atendem clientes nos navios (numa das vezes, inclusive, o objetivo era aplicar um golpe nos gringos), Naldinho assalta uma farmácia da “parte rica” da cidade. Nessas pequenas transgressões, eles adentram no espaço que não é o deles. Mas eles retornam, suas atitudes nunca são subversivas.

Os personagens de *Cidade Baixa* circulam por vários ambientes durante o filme, inclusive saem do espaço delimitado pelo título. Eles viajam, Karinna apresenta-se como uma figura em constante movimento – o filme começa fora de Salvador –, mas, apesar da locomoção física, eles estão amarrados à Cidade Baixa. Não à cidade espacial, em sua aparência urbana, na concretude de seus prédios e ruas, mas estão amarrados a um ritmo de tempo que a vivência na Cidade Baixa lhes imprimiu. Um tempo cheio de vazio – no filme há um aproveitamento narrativo do tempo vazio, que não é todo elipsado – o tempo não produtivo, dos que estão fora do sistema. Como afirma Maria Rita Kehl, “os corpos que não se inserem na marcação social do tempo ficam fora da história” (Kehl, 2003, p. 244), são corpos que se definem por suas fomes, cansaços e atividades sexuais. A sobrevivência dos três protagonistas é condicionada à atividade corpórea – carregador, prostituta, lutador de boxe, assaltante.

Além da marcação temporal, *Cidade Baixa* explora outras formas de estabelecer a delimitação geográfica, como metáfora, dos estigmas que seus personagens carregam. Vale notar a postura corporal de Karinna quando se desloca por diferentes espaços. Em seu universo da Cidade Baixa, é altiva e segura. No bordel, impõe no ambiente a presença de seu corpo sexualizado. Em duas cenas, fora desses espaços delimitados de seu mundo, ela é “outra”. No consultório médico, Karinna é puro constrangimento, parece inadequada naquele ambiente. Falas envergonhadas, em tom baixo, comendo o final das palavras. “Profissão? Dançarina. Endereço? Eu tô de mudança, tô sem endereço fixo”. Outro momento é na delegacia. Ali, permanece cabisbaixa, olhando para o chão, quase que não verbaliza nada, corporificando a própria submissão. É o corpo tratado como objeto social, civilizado, que responde a códigos

culturais, um “corpo de linguagem, que se insere na cultura e se reconhece na palavra dirigida ao Outro” (Kehl, 2003, p. 250). Como no poema de Alberto Pucheu, a cidade invade o corpo, pois a verdadeira fronteira desguarnecida não é a dos muros invisíveis da cidade, mas a do corpo com a cidade.

No entanto, apesar de assinalada essa determinante social que atua no percurso da vida dos personagens, a narrativa não os reduz à sua representação social e dá a essas figuras uma grande força subjetiva. Assim, exclui-se a possibilidade de um olhar de comiseração e, mais do que isso, de um enquadramento tipológico.

Mas como seria possível enxergar traços de subjetividade nessas figuras confinadas e marcadas pela Cidade Baixa? Primeiro, porque o roteiro do filme dá alguma história àqueles corpos não inseridos na marcação social do tempo – Karinna veio de Vitória, do Espírito Santo; Deco e Naldinho conhecem-se desde crianças, criados ali na Cidade Baixa, há referência às famílias etc. Depois, nos pequenos atos de impulsividade dos personagens, que talvez tenham, como seu momento símbolo, a cena em que os três estão sentados em uma plataforma sobre o mar a conversar, de maneira despreocupada, sobre histórias de sua infância, de momentos vividos pelos amigos Deco e Naldinho, e, sem aviso, Karinna salta para água, Naldinho salta também, enquanto Deco continua tranqüilo sentado. Uma cena que parece descolada do fluxo do encadeamento narrativo e que rompe com a atmosfera nervosa que marca quase todo o filme. Passa uma sensação leve de liberdade em estado primitivo, de frescor, de gestos espontâneos, uma ruptura mesmo que breve, momentânea, com as amarras sociais.

Existem ainda espaços para a fantasia dentro da vida dos três personagens. Karinna é pressionada todo o tempo a optar entre um dos dois parceiros (ou por nenhum deles), como única forma de evitar a tragédia, a morte. Mas ela não sucumbe à escolha, e essa inação que poderia parecer expressão de fragilidade do oprimido é, na verdade, a sua grande demonstração de força. A opção dela não está entre um ou outro, mas nos dois em conflito, pois aquela situação – a disputa dos rapazes pela garota, de forma doentia, até a morte – é a fantasia de Karinna. Há ainda um detectável desejo homoerótico entre Deco e Naldinho que encontra espaço na configuração simbólica da relação triangulada entre os dois, através de Karinna. O triângulo é a fantasia dos rapazes, que representa a inadequação do desejo ao mundo real das relações carnavais propriamente ditas. Nesses movimentos, como diria Zizek, a narrativa permite que os personagens insiram a ficção (fantasia) em suas vidas reais, que seria a única possibilidade de reação à sujeição total.

Assim, Sérgio Machado particulariza seus personagens e os arranca da mera categorização social, não

os transforma em mártires, embora recorra ao mito em alguns momentos. Karinna corporifica uma madona, com Naldinho ferido em seu colo no começo do filme ou, ao fim, quando limpa as feridas dos rapazes e mistura o sangue dos dois, com suas próprias lágrimas.

A câmera de *Cidade Baixa* move-se com uma liberdade pouco comum. Ela percorre ruas, treme, cai, dança junto com os corpos de Karinna, Naldinho e Deco na boate, acompanha sensualmente os movimentos dos personagens nas cenas de sexo, praticamente rola junto na briga dos protagonistas, usa *zoom*, foca, desfoca; muitas vezes, apresenta-nos apenas borões. É uma câmera viva, orgânica.

A história é quase toda filmada em planos muito aproximados (médio, próximo, *close*, *close up*), permitindo-nos, em alguns momentos, a impressão de que a câmera irá encostar nos personagens.

Assim, a superaproximação da câmera “viva” com que o filme trabalha tem como objetivo reduzir a distância entre nós, espectadores, e a Cidade Baixa, com seus personagens. Somos envolvidos de tal forma pelo ambiente e pela atmosfera da narrativa visual que perdemos a distinção entre nós e eles, a tal ponto de nos reconhecermos positiva e negativamente nas figuras deles.

Considerações finais

A idéia de confinamento permeia a representação do submundo urbano e ganha expressão nas narrativas de *Amarelo Manga* e *Cidade Baixa*, pelo próprio desenho de tempo e espaço apresentado nos dois filmes. Área de exclusão e de exceção em meio às grandes cidades deixa sua marca nos *homines sacri* que o povoam – o submundo transforma-se em estigma para seus habitantes. Os personagens mostrados trazem explicitamente essa marca “submundana”: da caracterização estereotipada de Dunga à sutileza da mudança corporal de Karinna (só para citar dois exemplos).

São corpos de mobilidades circunscritas e temporalidades arrastadas (os vagabundos, os não produtivos, como descreve Bauman), encerrados no submundo, sendo que esse é definido justamente pela presença de corporeidades extremadas. A relação entre aprisionamento corpóreo e civilização fica latente. A redução do ser ao corpo (“estômago e sexo”) é, em *Amarelo Manga*, sarcasticamente apresentada como consequência da condição de excluído do processo civilizatório, enquanto que em *Cidade Baixa*, o que seria aparentemente expressão da

vida nua é a própria doutrinação política dos corpos.

Assim, no campo de afirmações e negações das identidades definidas por uma biopolítica, é que buscamos situar os discursos que atravessam as narrativas de *Amarelo Manga* e *Cidade Baixa*. Primeiro, na inserção da idéia de um espaço regulador que se constitui no próprio corpo discursivo sobre a cidade. Depois, no questionamento dessas mesmas estruturas, pois os dois filmes, de maneiras diversas, acenam para algumas zonas de resistência, indicando uma não-sujeição completa de seus personagens.

Em *Amarelo Manga*, o submundo é apresentado através de uma identificação excessiva e sarcástica com todos os lugares-comuns que operam na construção do preconceito. Essa exposição crua da diferença tem um efeito tão chocante que acaba por desnudar os artifícios da dominação. Numa cena emblemática do filme, Isaac, que corporifica o lugar do poder na narrativa, retorna ao bar, depois de ter apanhado de Lígia e ser expulso, deixando sua carteira para trás. Nesse momento, vocifera, apontando uma arma à moça: “eu quero a minha identidade”. Identidade é pauta do poder. E o filme sinaliza para uma tática de confronto. Os personagens fictícios e “reais” encaram a câmera sem constrangimento – ora agressivos –; além disso, as imagens-cliché da degradação moral são também confrontadas diretamente no filme, pois, ao serem mostradas de forma acerbada, se transformam em ironia, abalando o sistema identitário entre público e personagens.

Por um caminho diverso, *Cidade Baixa* propõe um cruzamento de fronteiras, embaralhando as cartas do “nós” e “eles”. As demarcações de identidade são fragilizadas na história do trio amoroso suburbano. Os corpos não produtivos ganham história e têm espaços para fantasia. Note que os personagens atendem por apelidos, nomes “de mentira” – Deco, Naldinho, Karinna (com K e NN), Dois Mundos. Quando Karinna está na delegacia, o escrivão a informa que sua fiança fora paga por Valmir Gonçalves dos Santos, nome completo que não nos possibilita identificar o autor da ação. O abalo nas convenções sociais que operam no campo político faz com que as identidades instituídas se dissipem e a relação eu-outro ganhe nova dinâmica.

Referências

- AGAMBEN, G. 2002. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte, UFMG, 207 p.
- BAUMAN, Z. 1999. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 145 p.
- BAUMAN, Z. 2005. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro, Jorge

Zahar, 176 p.

CANDIDO, A. 2004. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades/Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 288 p.

KEHL, M.R. 2003. As máquinas falantes. In: A. NOVAES (org.), *O Homem-máquina*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 243-259.

PERROT, M. 1988. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo, Paz e Terra, 332 p.

PUCHEU, A. 1997. *A fronteira desguarnecida*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 54 p.

WANDERLEY, M. (org.). 2001. *Jorge Wanderley – Antologia Poética*. São Paulo, Ateliê, 242 p.

ZIZEK, S. 2003. *Bem-vindo ao deserto do Real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo, Boitempo, 191 p.

Submetido em: 29/09/2007

Aceito em: 11/01/2008